

## تصدير

## ضرورة التراث

التراث في أبسط رؤية يمكن أن ينظر بها الباحثون في الألفية الثالثة له هو خلاصة إبداع الشعوب ومحصلة تراكم الخبرة في التفاعل مع الحياة اليومية بتعقيداتها أو هو طرق ابتدعتها الثقافة للتعامل مع معطيات البيئة والإفادة منها أو على الأقل اتقاء مخاطرها أو تبرير ما يتعرض له الفرد من نوائب أو تفسير ما هو ملغز حوله ولا يقدر عقله على استيعابه، فأى ضرورة أكثر من هذا تدفع الإنسان الأعزل على اختراع سلاح يواجه به الحياة.

جاء التراث ليقدم حزمة من الحلول مقبولة من الجماعة الشعبية وطرائق للحياة تتوارثها الأجيال وتعامل مع الكثير منها على أنها حقائق مطلقة لا تحتاج إلى تبرير. فلا يوجد أقسى من عالم يحيا فيه الفرد أعزلاً من كل ما يحصنه من الغموض والعلاقات الاجتماعية التي يجد نفسه طرفاً فيها ولا بد أن تستمر بها الحياة فيجد في التراث ما يعينه على تحملها. وبهذا فإن ما ابتدعه الجماعة مثلاً من فنون قولية أو أدائية هي في لبها طرائق للتعاظم مع الواقع وتيسير نقل الفرد من مرحلة إلى مرحلة في حياته لتصاحبه منذ لحظة ميلاده معلنة وصوله إلى الدنيا بدقات الهون والأغاني التي ترحب به في الحياة حتى تودعه إلى مثواه الأخير، فلا تتركه في أي مناسبة تمر بدورة حياته مهما طالت لنفسه يحيا منفرداً منقطع الصلة بترائه مهما كان جنسه أو لونه أو طبقته الاجتماعية أو تعليمه.

وتظل المعتقدات الشعبية هي ذلك السؤال المحير، فهل هي ضرورة وما الذي يميز المعتقد عن غيره من موضوعات التراث؟ الإجابة التي قد تصدم أصحاب دعوى الحداثة، التي يظنون أنها تقف على الطرف الآخر من التراث، هي نعم الاعتقاد ضرورة. حيث يقدم المعتقد في كثير من الأحيان حل أسطوري يساعد على احتمال أعباء الحياة ومشاكلها ويقدم إجابات على أسئلة ملغزة وجد الناس أنفسهم في مواجهتها وقرروا أن يضعوا لها إجابات تنوعت بتنوع الثقافات وتعددها، فجاءت المعتقدات خصبة خصوبة خيال البشرية ومعبرة عن وجدان جمعي تخطى حدود المكان والطبقة والتعليم والنوع. وكم شغل المعتقد العلماء على اختلاف اتجاهاتهم فحاولوا وضع إطار لهذه الظاهرة التي تخترق كل الحدود، ألا وهي "الإعتقاد في الغيب"، والنتيجة التي يمكن أن نستخلصها أن إستمراؤه وملازمته للإنسان في كل زمان ومكان يشير بوضوح إلى ضرورته.

ومن نماذج تلك الإبداعات القولية "المثل الشعبي" الذي هو في أبسط أشكاله حكمة مكثفة تفسر وتبرر وتقيم الحجة في مختلف المواقف، بل وتضع للعلاقات بين الأفراد صورة نمطية يتناقلونها حتى اكتسبت شكل الحقيقة، فالأمثال الشعبية العربية التي تنمط لعلاقات القرابة بين الأفراد مثلاً كالعلاقة بالابن أو الحماة أو "السلايف" أو "أخت الزوج" أو الزوج أو الأخوة كاشفة للصورة الذهنية لكل طرف من أطراف العلاقة، فهل هي ضرورة؟ الإجابة بعد هذا الكم الهائل من الدراسات المتراكمة: نعم. فمن تشكيلات العلاقات الاجتماعية يولد نمط ثقافي محدد فهمه ضرورة والتغافل عنه ضرر، وقياساً على النموذج السابق يمكن التعاظم مع أشكال الفنون والإبداعات التي تفرزها الثقافة كضرورة.

وعادات الشعوب هي ضرورة قصوي للعيش في جماعة؛ فهي التي تخلق الرابط وتلزم الأفراد تجاه بعضهم البعض بأنماط من السلوك تعاقب من يتجاهلها أو ينكرها وتحقق الضبط الإجتماعي المطلوب للعيش في جماعة، فأنت فرد في المجتمع مادمت ملتزماً بعباداته وأعرافه وتخرج من مظلة حمايته إذا قررت تخديها.

والنموذج الصارخ لضرورة التراث يتجسد في المعارف الشعبية ففى مجتمعات الندرة توفر المعارف التقليدية الحلول المعيشية التي لا حياة للإنسان بدونها، فهي طريقته لاستخراج المياه الجوفية والحفاظ عليها وتعظيم الاستفادة منها وتداوي أمراضه بمواد وأدوات من البيئة هي أقرب اليه من النمط الرسمي للعلاج وتمده بطرق للصيد والزراعة وتتبع أثر من مروا من أناس أو زواحف أو دواب وتمده بطرق وأدوات محلية لقياس ما تنتجه البيئة تتفق عليها أفراد الجماعة أو تخبره عن طرق لحفظ الطعام كالتجفيف أو التمليح أو التسكير علاوة على معارف خاصة باستخراج المواد الأولية للطعام من البيئة كالمالح أو الزيوت... القائمة تطول لتشمل كل مناحي الحياة في المجتمعات التقليدية، وهي معارف يمكن ان تعتبر في بعض منها أساس لبعض الممارسات الحداثية فيمكن النظر إليها على أنها مرحلة من مراحل المعرفة الإنسانية التي تجاوزتها بعض المجتمعات ومازالت مجتمعات تقليدية تفيد منها وتحرص على تناقلها، بل إن كفاءتها في بعض الأحيان أصبحت تجذب مجتمعات بعدت عن استخدام التراث في الحياة اليومية؛ فظهرت في الغرب اليوم صرخات تدعو إلى العودة إلى الطبيعة والطرائق التي أهلكها الإنسان في حياته.

فالتراث هو ذلك صاحب الضرورة في رحلة الإنسان، يحاول أن يبتعد عنه متحصناً بالعلم والتكنولوجيا وكل مدخلات الحداثة فيحاصره في أوقات الشدة ويستدعيه وتعيّنه الجماعة على الإستعانة به فيجيبه ويقدم له الإجابات التي إن لم تحل له العضلات فإنها تبرر له وجودها فأشباع نفسي هو أضعف الإيمان.

ولعل في اهتمام ثقافات تخطت قضية الانتفاع العملي بالتراث إلى الإهتمام به في زمن الرفاهية والحداثة دليل على ضرورته لخلق التوازن النفسي وتحقيق الرابط الحيوي بين الإنسان ووطنه والذي أدركت الشعوب أهميته؛ مؤمنة أن الهوية الثقافية ليست ترفاً يمكن الاستغناء عنه وإنما هي ضرورة للعيش في عالم انفتحت فيه السموات أزيلت فيه الحدود الثقافية بتبادل ثقافي غير مشروط وفي كثير من الأحيان هو أيضاً غير عادل. وفي التسابق على تسجيل التراث لدى المنظمات الدولية من دول تركت التراث كطريقة حياة واستبدلته بطرائق عصرية من أساليب للتفاعل اليومي ونمط المأكل والزي وطرق التداوي فنجدها تحرص على إثبات حقها - المشروع - في طرائق الأجداد بل وتدعو المنظمات إلى مساعدتها على صون ذلك التراث وهي في آخر الأمر طريقة لإثبات الحق في الهوية التي بات طمسها أمراً لا يمكن إنكاره.

فتجد الثقافات نفسها مضطرة إلى استنهاض عناصر كانت في وقت من الأوقات شديدة المحلية وتروج لها ترويج المؤمن الذي يدعو الأقوام إلى مشاركته الإيمان، فتجوب العالم تروج للبديل الآمن من التراث في كثير من ممارسات الحياة اليومية.

فإذا كان خلق التراث واستهلاكه ضرورة فإن تلك الضرورة تكون ملحة في مجتمعات تعاني من مشكلات يمكن التعاطي معها من خلال التراث، فعادات ومعتقدات الشعوب وفنونها هي المدخل الضروري الذي لا غنى عنه في الدول النامية وهو الملاذ من اغتراب تعاني منه دول استطاعت أن تجد لها مكاناً متقدماً في ركب الحضارة. فإذا كانت الحداثة ضرورة للعيش في مجتمع اليوم بمتغيراته فإن التراث - بنفس المنطق - ضرورة لتثبيت الإنسان على الأرض وهو عناية بالجدور التي نبت منها والتي هي ليست بالضرورة في كل الأحيان شديدة النقاء لكنها رابط في الإنصاف عنه مخاطرة كبرى.

د. نهلة إمام

كاتبة من مصر

## الغلاف الأمامي

## الشراكة في أداء النغم

منذ البدايات الأولى، وفي ظل تشدد المجتمع الخليجي في الفصل بين الرجال والنساء تفرد مجتمع البحرين بانفتاح نسبي ملفت في وقوف المرأة إلى جانب الرجل مساندة ودافعة إلى تحقيق أصعب الأعمال ومشاركة إياه بشتى السبل الممكنة لتوفير حياة كريمة خلال تواجده على اليابسة أو خلال فترة غيابها لصيد اللؤلؤ في البحر. وقد استخدمت المرأة تلك العاطفة الأنثوية المشبوبة بالحب والاشتياق وبثتها في الأشعار والأهازيج لتحفيز الرجل على اجتياز الصعاب وتحمل المشاق.

وأعلى درجات مشاركة المرأة للرجل كانت في بيع المنتجات المنزلية في الأسواق الشعبية والمشاركة في سقي ورعاية المزروعات في الحقول والبساتين وفي صناعة منتجات النخيل وغيرها من المجالات التي لا تعد، إلا أن التجلي الأروع الذي حملته إلينا التسجيلات الحية بالصوت والصورة كانت في مشاركة المرأة للرجل في تكوين وإدارة فرق الفنون الشعبية النسائية لضرورات فنية تقبلها المجتمع بوعي واعتبرها جزءاً من المشاركة الحياتية العامة.

وتظهر المرأة في كل فرق الفنون الشعبية النسائية إلى جنب الرجل بكامل حشمتها الأنثوية التي لا يظهر منها سوى الوجه إلا أنها في أوج أبهة لباسها الشعبي الزاهي الألوان والمطرز بالقصب مع ما لدى كل منهن من حلي، وتعيد المرأة في هذه الفرق النسائية الشعبية أداء مختلف الفنون الغنائية الشهيرة التي تؤدبها الفرق الرجالية كفنون "الخماري" و"السامري" و"البساتات" وغيرها من الفنون التي تحتجها حفلات الأعراس والختان والأفراح الأخرى.

يأتي دور الرجل في هذه الفرق النسائية الشعبية مشاركاً لأداء دور محوري يقتضي حمل الطبل المصنوع من جذع خشب الساج، وهو خشب متين صلب ثقيل الوزن لا تستطيع حمله أية امرأة وأن تلعب به بخفة في ميدان العرض بسهولة كما يفعل الرجل. ويدخل الرجل إلى الفرقة النسائية الشعبية أيضاً ليؤدي دور "صاقول" وهو القائد المحترف لمن "الصقل" على الطار وتقديم زركشات إيقاعية يتفرد بها بين فينة وأخرى خلال الأداء العام للفرقة. ولم تكن تخلو فرقة نسائية شعبية بحرينية أو كويتية من مشاركة رجل أو اثنين لأداء مثل هذه المهام.

في الصورة، على غلافنا الأول، فرقة نسائية شعبية لدار اسماعيل دواس تؤدي أحد الفنون يشاركها ضارب الطبل وضارب طار رئيسي إلى جانب رجال آخرين في مقابلهم لا يبدوون في الصورة. وقد تم التقاط هذه الصورة خلال عمل ميداني لتوثيق بعض الفنون الشعبية بمدينة المحرق لفرقة اسماعيل دواس عام 2018.



عدسة: علي المحري / أرشيف الثقافة الشعبية

علي يعقوب



## الغلاف الخلفي

في زمن شح الموارد، ما كان مفهوم "إعادة التدوير" مفهوماً رفاهياً، بل كان حضوراً ضرورياً في حياة المجتمعات البسيطة، لا لأسباب فلسفية تتعلق بالبيئة والحفاظ على الموارد، أو إفلات من دائرة الاستهلاك المفرط.. وإنما لدواعي الضرورة الحياتية، التي تفرض نفسها على الفرد والمجتمع، بوصفهم مجتمعاً يفتقر للوفرة، ويحتاج لإعادة استخدام مختلف الموارد، وكل الأشياء القابلة لإعادة الاستخدام، حتى تستنفذ قدرتها التامة على العطاء، حينها يتسنى لها الخروج من دائرة إعادة التدوير، لتصير إلى عدمها، أو الإتلاف النهائي.

في ذلك الزمن، بالغ البساطة، وما تسوده من أوضاع اقتصادية بائسة، كان لدى "الخيش" حضوراً اليومي من حيث الاستخدام المجتمعي، فإلى جانب كونه الحافظ للحبوب المستوردة، كان يعاد استخداماً بأشكال مختلفة، بلغت في بعض الأزمنة، ليكون كفناً للفقراء المدقعين، ممن لم يمتلكوا لهم كلفة شراء رقعة قماش، لتكفين الميت.

وكان الخيش، وهو نسيج ممتاز يمتاز بمتانته وقوته، يستورد من الهند وباكستان، حيث يصل إلى سواحل الخليج العربي، محملاً بالأرز، وبعض الحبوب، والريان (الجمبري) المجفف، والخضار كالبصل مثلاً، مشكلاً أفضل حافظ لنقلها بكل ما تحتويه من حمولة تتجاوز الكيلوغرامات. ونظراً لمتانته، كان المجتمع المحلي يعيد تدويره مرات ومرات، ومن أشكال إعادة التدوير تلك، ما عكسها صورة الغلاف الخلفي لهذا العدد (49)، حيث يرتدي الصبي خيشاً للوقاية من زخات المطر، عبر جعل زاويتي الخيش الداخليتين تلتقيان، لتشكل وضعاً مثلثاً، أشبه برداء "دراكولا"، الأسطوري، يوضع على الرأس، ليقى لا يسه زخات المطر أثناء تنقلاته بين المسافات القصيرة، وذلك نظراً لسماكة الخيش آنذاك، بحيث يتسنى للابسة أن يعبر تلك المسافات دون أن يتمكن المطر من التغلغل للطبقة الملاصقة للابسة، ما يبقى ثياباً جافة، بيد أن ذلك لا يطول، إذ سرعان ما يغمُر الخيش بالماء، ولا يعود صالحاً للأداء وظيفته الحماية من البلل. وكانت هذه الظاهرة شائعة أثناء ذهاب الطلبة إلى مدارسهم، أو أثناء تنقلاتهم السريعة بين البيت والآخر.

وفي السياق المحلي البحريني، كانت تسمى حمولة الخيش بـ "جواني العيش"، إذ ترد من تلك البلدان بأوزان مختلفة، كان الشائع منها بالنسبة للخيش المحمل بالأرز، تلك التي تحتوي على أربعة أمتان من الأرز، أي ما يساوي بمقاييس اليوم، ثمانون كيلوغراماً من الأرز في الخيشة الواحدة تقريباً.

وتتفاوت مساحات الخيش، حسب محتوياته، بيد أن الشائع آنذاك، أن تكون "جواني العيش"، ذات مساحات طويلة تتجاوز المتر وبعض المتر، فيما يتفاوت عرضها بين السبعين والثمانين سنتيمتر، وهذا ما يجعلها مناسبة لتشكيل رداء، مضاعف الطبقات، للوقاية من البلل!

سيد أحمد رضا

## العبور بلا بلل...



عدسة: علي درويش

د. عبد العالي العامري - المغرب

## الثقافة الشعبية والتفاعل المعرفي: بحث في الأسس العلمية

لقد ساهمت أبحاث كل من علماء النفس المعرفي والتطوري وفلاسفة اللغة وعلماء الأنثروبولوجيا المعرفية وعلماء اللغة... إلخ<sup>1</sup>، من توضيح العلاقة المزدوجة بين الثقافة الشعبية والنظرية المعرفية، باعتبار الثقافة سواء كانت ثقافة شعبية أو ثقافة رسمية تؤثر بشكل مباشر وبطريقة فعلية في المعرفة التي يمتلكها الإنسان، الشيء الذي جعل المعارف الإنسانية تختلف من ثقافة إنسانية إلى ثقافة أخرى، كما أن هذه الثقافة لها تأثير واضح على المعرفة الاجتماعية التي يمتلكها الإنسان، حيث عرف البحث في العلوم الإنسانية تطورات معرفية نتيجة الثورة المعرفية التي اكتسحت مختلف المعارف الإنسانية، وفرض هذا الواقع المعرفي البحث في الثقافة والتراث الشعبي بمناهج وطرق علمية تواكب المعرفة الكونية.





شفرات عناوين ثقافات أخرى انطلاقاً من معرفته المتجسدة. فالثقافة إرث إنساني مشترك، وشكل من الأشكال المعرفية التي تظل حاضرة في أذهاننا وذواتنا من خلال مركزيتها المعرفية في الذاكرة البشرية. وهذه الصور الذهنية التي يمتلكها الإنسان لها أساس أحيائي / ذهني كامن في الجهاز التصوري للكانن البشري (الإنسان)، كما أن الجهاز البيولوجي للإنسان فهو مكيف بحسب ما هو موجود في بيئة ثقافية معينة، وهذا الأمر يساهم في خلق انسجام ثقافي / بيئي. وهذا التفاعل بين مكونات الثقافة الشعبية والجهاز البيولوجي / الذهني للإنسان، يجعلنا أمام تصور عام يوضح التفاعل بين هذه العناصر التي هي عبارة عن صور ذهنية ناتجة عن أنساق معرفية وإدراكية. ولتوضيح هذه المسألة المعرفية، نذكر بعض النماذج المركزية للثقافة الشعبية وتمثلاتها المعرفية لدى الإنسان في ما يلي:

- الصور الفولكلورية بكل تلويناتها من أهازيج جماعية ذات طابع شعبي وفرجوي، التي تظل راسخة في أذهان الإنسان على مر السنين.
- الصور الفرجوية التقليدية التي تأخذ من المساحات الفارغة فضاءات دائرية.
- صور الثقافة المادية واللامادية.

وفي ما يتعلق بمسألة اكتساب النماذج الثقافية، نجد أن هناك آليات معرفية وشبه هندسية يمتلكها الإنسان تجعله يدرك هذه النماذج الثقافية بكيفية واضحة، وتوفر له صورة للتمثيل البصري لترميز خصائص هذه النماذج الثقافية وهندستها الشيء الذي يمكن الإنسان من تعيينها وصورتها في قوالب معرفية قابلة للملاحظة والتأويل المعرفي. كما أن عملية الاكتساب هذه النماذج النواة الكامنة في الذهن البشري الذي يقوم على عنصر الإدراك ومجموعة من الآليات النفسية المتطورة لتحليل هذه النماذج النواة، المثلة في النسق العصبي، هي آليات تشكل أساس الهندسة المعرفية والذهنية لدى الإنسان وتتصف بمحتويات بنيوية غنية ومتخصصة وظيفياً لإنتاج سلوكيات ونماذج ثقافية. فهذه النماذج تكون فطرية غير ناضجة الأمر الذي يجعل الإنسان

وتنتج عن ذلك، ظهور نموذج معرفي جديد يسميه توبي وكوسميدس (1992) النموذج السببي المندمج (integrated causal model)، لقيامه على اندماج المعرفة العلمية وعدم استقلالها<sup>2</sup>. وهو نموذج يسعى إلى أن يكون حصيلة تعاون بين عدد كبير من الباحثين العاملين في حقول مختلفة من حقول العلوم النفسية والاجتماعية وغيرها، خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين. وقد ارتبط هذا البعد التعاوني الجوهرى باستكشاف الترابطات السببية الطبيعية التي تمكن من اندماج حقول علمية مختلفة، في إطار نظرية صورية شاملة للمعرفة مبنية على اندماج نتائج مختلف العلوم واتساقها، وليس على تصور يختزل الظواهر في بعدها النفسي أو الأحيائي.

وأمام هذا الإشكال المعرفي لابد من طرح الأسئلة الآتية:

- كيف يتم تشكل الصور الذهنية الثقافية لدى الإنسان؟
- ماهي آليات فهم الثقافة الشعبية؟
- ما طبيعة العلاقة بين الثقافة الشعبية والنظرية المعرفية؟
- كيف تؤثر الثقافة الشعبية على المعرفة الاجتماعية للشخص؟

### أولاً: الصور الذهنية للثقافة الشعبية واكتسابها:

تشير الدراسات اللسانية التي اهتمت ببعض جوانب المعرفة الثقافية أن الإنسان يمتلك بنية ذهنية عبارة عن مجموعة من القوالب المعرفية يعبر فيها كل قالب معرفي عن الصور الذهنية للثقافة الشعبية وأشكالها المتنوعة وصورها المختلفة لدى الإنسان<sup>3</sup>. وهذا الأمر يدل دلالة واضحة على مدى أهمية الثقافة في بنية المعارف الإنسانية وصورتها في قوالب معرفية مؤمثلة. فالإنسان يشكل بواسطة الثقافة مدلولات عن الأشياء الخارجية الواقعة في محيطه الاجتماعي / البيئي، ويفهم أشكالاً ثقافية أخرى بواسطة، ويحل

اللغة، وانتقاء الزوج، والعلاقات الأسرية والثقافية، والتعاون، ومعطيات الثقافة البشرية. وليس للغياب الظاهر لبعض مظاهر هذه الهندسة الذهنية لدى الإنسان عند ولادته أي علاقة بما إذا كانت تشكل فعلا جزءا من الهندسة المذكورة، كما افترض النموذج المعيار بناء على تصورات ساذجة ومغلوبة مستقاة من نظريات التطور المتجاوزة.

إن من مكتسبات العلم المعرفي الحديث الجوهرية، أن الذهن / الدماغ البشري يقوم على مجموعة محدودة من الأنساق أو القوالب أو الممالك المعرفية التي تحلل مختلف أنماط المعلومات وترمزها وتشكل في مجموعها العدة الأحيائية التي تضمن بلورة العمليات المعرفية ومردوديتها وتضافرها في تكوين تصور موحد للعالم لدى الإنسان. فهندسة الذهن الوظيفية قائمة على مثل هذه الممالك المعرفية المتميزة التي تمتلك كل واحدة منها بنيتها الخاصة ومبادئ النوعية، وليس على مبادئ أحادية (أو موحدة) للتعليم والتلاؤم والتمثل والتجريد والاستقراء والاستراتيجيات المعرفية المختلفة، تنطبق على منبهات مختلفة لإنتاج معرفتنا بسلوك الأشياء في العالم،... إلخ.<sup>5</sup>

## 2.2 الذاكرة

تقوم الذاكرة بدور كبير في حفظ وتخزين واسترجاع المعارف الثقافية الكامنة في ذهن / دماغ الإنسان، كما تضطلع بدور تشفير المعلومات الثقافية بعد إدراكها لتصبح ذات مدلولات خاصة. فلإنسان ذاكرة لها سعة غير محدودة، تحتفظ بالمعلومات الثقافية لمدة طويلة. واكتساب الصور الثقافية لدى الإنسان يمر بمراحل عدة، وهي كالآتي:

- مرحلة حفظ وتخزين المعلومات
- مرحلة تشفير المعلومات
- مرحلة استرجاع المعلومات

وعادة ما يتم توظيف مفهوم الذاكرة الشعبية للدلالة على المعلومات والمعارف الثقافية المكتسبة والكامنة في ذهن الإنسان. فهناك عدد من المناطق

يكتسب هذه النماذج وفق النسق الثقافي السائد في محيطه / مجاله السوسيوثقافي، نظرا لتعدد المجالات السوسيوثقافية التي يحيا فيه الإنسان. وذلك لتحقيق نوعا من الانسجام المعرفي والثقافي بين ذات الفرد (الإنسان) والنماذج الثقافية المكتسبة، لكون مسألة الانسجام الثقافي تبقى ضرورة ملحة في كل العمليات المعرفية التي تخضع لمسألة الاكتساب المعرفي.

## ثانياً: آليات فهم الثقافة الشعبية:

من بين آليات فهم الثقافة الشعبية، نجد ما يلي:

### (1) عنصر الإدراك:

يعد عنصر الإدراك من بين المفاهيم الجوهرية التي ترتبط بمنتج الخطاب في البيئة الشعبية الثقافية ذات الطابع الشعبي<sup>4</sup>، إذ يعتبر عملية معرفية يعتمد عليها في تشكيل التمثيلات الذهنية Mental Representation حول الأشياء / الجواهر الشعبية الموجودة في العالم الخارجي، ليتمكن من تنظيمها على شكل معرفة حسية ومجردة يعالجها الدماغ بطريقة حاسوبية، باعتباره آلية معرفية بها ندرك ذاتنا ونتمثل العالم من حولنا ونفهم مفاهيمنا الأكثر تجريداً، ومن هنا، فالإدراك ظاهرة تصورية، يتجلى في سلوكنا وفي أعمالنا الرمزية وفي تعبيراتنا وفي الأنظمة الأخرى التي يخلقها (أو يبتدعها) الإنسان. وقد أضحي الإدراك أساس كل المعاني والأفكار والتمثيلات.

وعمل علماء الأنثروبولوجيا على إعطاء الإدراك مكانة هامة بالإدراك لدى الإنسان. فلا معنى للأشياء خارج إدراكنا لها، ومقولتنا لها، هذه المقولة المرتبطة بنظامنا التصوري ونظامنا الثقافي وبوجودنا المتجسد. فالذهن البشري يقوم على عنصر الإدراك ومجموعة من الآليات النفسية المتطورة لتحليل المعلومات، المثلة في النسق العصبي، وهي آليات تشكل جوهر الهندسة الذهنية لدى الإنسان وتتصف بمحتويات بنيوية غنية ومتخصصة وظيفياً لإنتاج سلوكيات تتعامل مع مشاكل كيفية مثل اكتساب

الحدثنة تتسم بتداخل الاختصاصات وغياب ذلك التباعد الشكلي الذي ميز البراد يغم الكلاسيكي قبل ظهور التقنية وعصر الرقمنة. فبطء تقدم العلوم الاجتماعية في السابق هو عدم اهتمامها بالروابط المنطقية التي تربطها بباقي المجالات الأخرى، أي يربط موضوعها سببياً بشبكة المعرفة العلمية الواسعة. ويتعلق هذا البراديغم العلمي المتطور القائم على أساس تداخل الاختصاصات المعرفية في إطار علوم الثقافة ما سمي في علم الأحياء بحجة التصميم<sup>9</sup> أو تفسير الصميم المعقد، نظراً لتصميم الحياة البشرية بصورة غنية ومعقدة.

#### رابعاً: الثقافة والمعرفة الاجتماعية

تنبني المعرفة الاجتماعية / الثقافية على عدد من الأنساق، من أبرزها أنساق ذات طابع إدراكي حركي ترتبط بتخصصات دماغية في الإدراك الاجتماعي، وأنساق ذات طابع تصوري. وهي أنساق تتفاعل في ما بينها لتغذي مضمون المعرفة الاجتماعية / الثقافية وتخدم وظيفتها في تحليل ما لا حصر له من ظواهر التفاعل الاجتماعي والثقافي وتنظيمه. لنأخذ مثلاً:

##### تصور الشخص

من الأوليات المركزية التي تقوم عليها المعرفة الاجتماعية تصور الشخص (person)، لكون العناصر الأساسية في المعرفة الاجتماعية هي الأشخاص في التفاعل الاجتماعي / الثقافي. وتتعلق المعرفة الاجتماعية بأسئلة، مثل: من هو؟ وماهي علاقة هذا الشخص بي وبالأخرين؟

ويبدو أن مثل هذه الاعتبارات ترتبط، كما هو الحال بمبادئ لغوية وثقافية تمكن الطفل من تعلم المواضيع الثقافية الخاصة التي ينشأ فيها.

##### خاتمة

نخلص في هذا الإطار إلى البرهنة على امتلاك الإنسان بنية ذهنية تمكنه من تمثيل العالم وما يدور في فلكه وما يتضمنه من صور وأشكال معرفية، من خلال

الدماغية المستقلة، كل واحدة تختص، بمظهر بصري معين، كالحجم والحركة واللون والعلاقات الفضائية، وتتفاعل فيما بينها عبر وجاهات محددة.

#### ثالثاً: العلاقة التفاعلية بين الثقافة والنظرية المعرفية

هناك علاقة تفاعلية بين الثقافة والنظرية المعرفية ذات الطابع الإدراكي. فالعوامل الثقافية يمكن أن تؤثر بها العوامل الثقافية على مظاهر متعددة للمعرفة تتضمن الذاكرة والاستدلال، والنمط التفسيري، وبنى المعرفة.

يرى القيلسوف دانيال دينيت<sup>6</sup> (1995)، ص 340، في كتابه: فكرة داروين الخطيرة Darwin's Dangerous Idea أن ما نكوته من معارف ثقافية يرجع إلى حد كبير إلى صنف الثقافة التي صنعناها، كما أن البشر يتأثر كثيراً بالثقافة السائدة في مجتمعه أو عشيرته أو قبيلته وبيئته وبالثقافة التي ترسخت لديهم. ومن تجليات هذا التأثير، نجد أن رؤى العالم ومسائل الاعتقاد والقصد، تختلف من شخص إلى آخر، ومرد هذا الاختلاف يعود أساساً إلى الاختلاف الثقافي بينهم، وهذا الأمر ينعكس على الفكر والسلوك الإنساني المختلف أيضاً.

ولقد أشار عالم الأنثروبولوجيا المعرفية داندارد (1995)<sup>7</sup> إلى أن البيئة الثقافية التي يحيا فيها الفرد / الشخص لها تأثير على محيطه وعلى المعرفة البشرية أيضاً.

واقترضى البحث المعرفي الانتقال إلى البراد يغم العلمي نظراً لتداخل الثقافة مع العلم، وأصبحنا أمام مكون جديد أفرزته الظروف العلمية متعددة يتمثل في علوم الثقافة، هذا المكون عبارة عن بوثقة تضم علوماً متعددة تجمعها علاقات تفاعل. فالحضارة الإنسانية لا تغدو أن تكون حصيلة الانسلاخات المتلاحقة التي تراكمت عبر تفاعل الثقافات بعد انصهار بعضها في بعض بموجب قانون الحلول والتجاوز<sup>8</sup>. نحن نعيش في مرحلة ما بعد



مجموعة من الآليات أو الميكانيزمات التي تساعد على مسألة الكشف والفهم والبناء والاستنتاج. فالثقافة الإنسانية بشقيها الشعبي والرسمي في أساسها مجموعة من المعارف الإنسانية، لذلك لها علاقة تفاعلية بينها وبين النظرية المعرفية المؤسسة لها إستيمولوجيا وعلميا. كما أن اكتساب النماذج الثقافية يتم بصورة مطردة لكون الإنسان يمتلك بنية ذهنية معقدة نظرا لحجة التصميم المعقدة لديه.

### • الهوامش

1. اتجه البحث في إطار العلوم الإنسانية إلى الانفتاح على العلوم المعرفية، كعلم النفس المعرفي والفلسفة المعرفية واللسانيات المعرفية... للإجابة عن أسئلة كان شبه مغيبية في السابق، نظرا لتبنيها منها تفسيرا.
2. انظر توبي وكوسميدس (1992)، صص. 21 - 22.
3. تعتبر الثقافة الشعبية معنية إلى أقصى حد بهذه التحولات المعرفية التي تسعى في عمومها إلى بلورة ما أصبح يعرف اليوم نظرية صورية للمعرفة (formal theory of cognition) وضمنها المعرفة اللغوية والثقافة الشعبية، لكون مكونات الثقافة الشعبية من عادات وتقاليد وصور فولكلورية... إلخ، ماهي إلا عناصر لها أساس أحيائي / ذهني كامن في الجهاز التصوري للكائن البشري (الإنسان)، كما أن الجهاز البيولوجي للإنسان فهو مكيف بحسب ما هو موجود في بيئة ثقافية معينة، وهذا الأمر يساهم في خلق انسجام ثقافي / بيئي. وهذا التفاعل بين مكونات الثقافة الشعبية والجهاز البيولوجي / الذهني للإنسان، يجعلنا أمام تصور علم يوضح التفاعل بين هذه العناصر التي هي عبارة عن صور ذهنية ناتجة عن أنساق معرفية وإدراكية.
4. انظر العامري عبد العالي، (2017).
5. انظر محمد غاليم (2008)، ص. 9.
6. دانييل دينيت (1995)، ص. 340.
7. انظر داندرا (1995).
8. المسدي، عبد السلام (2010)، ص. 106.
9. يرى بنكر وجاكندوف (2005) أن افتراض التكرار فقط مخالف لموقف تشومسكي السابق، القائل إن اللغة قدرة معقدة يختص بها الدماغ البشري وحده. فاللغة عند بنكر وجاكندوف نسق أعقد ولا يمكن اختزالها في نسق التكرار فقط، فهي تخضع لعملية التكيف، فتصميمها وبنية مكوناتها دليل على أنها خضعت كغيرها من الأنساق الأحيائية، لانتقاء طبيعي عبر سلسلة التطور لتسهيل التواصل بين البشر. فاللغة نسق أعقد بكثير، فعملية الضرب أو حل المسائل الرياضية، ولعبة الشطرنج مثلا، هي خصائص معرفية معقدة لا يمارسها إلا الجنس البشري، فاللغة هي الأخرى خاصية معرفية خاصة بالجنس البشري.
- وبخصوص البنية التصورية التي يمتلكها الإنسان، مختلفة تماما عن الحيوانات، وإذا كانت موجودة لديها، فإنها تمارس بشكل بدائي، وبطريقة غير منظمة، ولا تخضع لعملية التسلسل الاجتماعي ولا النسق الثقافي. وفيما يخص إنتاج الكلام، تعتبر القدرة على المحاكاة الصوتية لدى الإنسان مكونا ضروريا للقدرة على اكتساب معجم اعتباطي مشترك، يعد بدوره مركزيا في القدرة اللغوية. لكن المحاكاة والتعلم الصوتيين ليسا خاصيتين بالإنسان، وهناك قدرات محاكاة غنية ومتنوعة لدى ثدييات أخرى (كالدلافين) وبعض الطيور (كالبيغاء) التي تعبر عن قدرة محاكاة صوتية متطورة.
- والجدير بالذكر أن الإنسان يمتلك النسق اللغوي، باعتباره ملكة لغوية تخضع لعنصر التكيف، ولا يمكن تلخيصها أو اختزالها في مبدأ التكرارية أو الإبداعية، فهي نسق أعقد من ذلك.
- ويمكن أن تكون أيضا من مظاهر ملكة اللغة بالمعنى الواسع خاصة بالبشر، لكنها جزء من نسق يتعلق بالتفكير غير اللغوي بصدد العالم، عوض تعلقها باللغة في حد ذاتها.
- والواقع أن ذهن البشري قادر على إعطاء أوصاف لا يمكن أن تأتيها من المكونات اللسانية الأخرى كالتركيب أو الصرف، بل إن العنصر القوي في بناء هذا الأمر يأتي من التصورات، فاللغة في هذا الإطار تكون عنصرا مساعدا ووسيلة للفكر من أجل فهم المعنى. وفي هذا الصدد، نفترض تبعا لـ جاكندوف (2002) أن الصورة اللغوية تقدم وسيلة للفكر ليكون في متناول الوعي. فإذا لم تكن مستعدة للتعامل مع اللغة والذكاء والوعي والتفاعل الاجتماعي والثقافي، فإنك لن تفهم المعنى.
- وينحوي جاكندوف دائما إلى محاولة تفسير سيرورات الإدراك البشري وعلاقته بالسلوك اللغوي اعتمادا على نظريات علم النفس المعرفي، حيث يعتمد على القيد المعرفي الذي يتلخص في وجوب افتراض مستويات للتمثيل الذهني، تتضافر فيها المعلومات القادمة من أجهزة بشرية أخرى مثل جهاز البصر، والجهاز الحركي، والأداء غير اللغوي، وجهاز الشم. وبدون افتراض هذه المستويات التمثيلية، يستحيل أن نقول إننا نستعمل اللغة في وصف إحساساتنا، وإدراكاتنا، وتجاربنا المختلفة بوجه عام.
- وتؤكد هذه المقاربة أن لكل معاني الألفاظ في اللغة دلالة معجمية، وهي دلالة تابعة من المستوى التصوري الذي يعمل على

أ.د. محمد العمارتي - المغرب

## الأزجال الأندلسية بين العميدين محمد بن شريفة والمستعرب إميليو غارثيا غوميث (قراءة في الحصيلة والرؤى)

تطمح هذه الدراسة إلى إقامة معرفة بعالمين كبيرين في مجال الدراسات الأندلسية، الأول ينتصر للمدرسة العربية في إطار اشتغالها بالتراث الأندلسي (الأندلسيات)، والثاني يستند إلى مرجعيات غربية تؤطرها رؤى وتصورات وزوايا نظراستعرابية إيبيرية. الأول هو العلامة المغربي الدكتور محمد بن شريفة عميد الدراسات الأندلسية، والثاني الدكتور إميليو غارثيا غوميث Emilio García Gómez عميد الدراسات الاستعرابية الإسبانية وشيخها في العصر الحديث.

وتجسد الما قاما به من أدوار علمية كبرى ورائدة في مجال خدمة التراث الأندلسي في تجلياته المتعددة وتمظهراته المتنوعة ستتنصرف هذه الدراسة إلى إبراز حجم مساهماتهما العلمية الوازنة في مبحث علمي مخصوص ومحدد ألا وهو مبحث الأزجال الأندلسية.



إميليو غارثيا غوميث



المكتبات الخاصة والعامّة داخل المغرب وبإسبانيا. وكلاهما يعد امتداداً لأستاذه، وفيما لأرائه وأفكاره يتعهد بها بالعناية والاهتمام اللازمين ويطورها في بحوثه ودراساته، فالعلامة محمد بنشريف كان وفيًا للدكتور عبد العزيز الأهواني في العناية بمجال الأدب الشعبي مثل دراساته لأمثال العامة والأزجال، على غرار أستاذه في عنايته الشديدة بمباحث أمثال العامة و"الزجل في الأندلس"، بينما ظل غارثيا غوميث وفيًا لأستاذه خوليان ريبيرا إي طاراغو Julián Ribera y Tarragó في اشتغاله بقضايا الأزجال الأندلسية كذلك، وما يتصل بها من إشكالات علمية ومعرفية شائكة وملتبسة، لاسيما أزجال ابن قزمان ولغتها ومفرداتها الرومانثية. فإلى المستعرب خوليان ريبيرا يرجع الفضل في إثارة هذا الموضوع الشائك المعقد، حيث اعتمد غوميث في انطلاقة مشروعه لترجمة أزجال ابن قزمان إلى الإسبانية على أفكار أستاذه "فعلن ريبيرا الوجه غير العادي، والشخصية الكبيرة، البلسي الجذاب أخذ غوميث الإحساس الإيقاعي الشعري الموسيقي، ومن هذا المنطلق كان معجباً بأستاذه الذي لا ينبغي أن تنسى مجادلاته حول ديوان ابن قزمان *Cancionero de Aben Cuzmán*، وعرضه الجريء بالأكاديمية الملكية الإسبانية، حيث أضحى هذا العرض نقطة انطلاق لأعمال مهمة ودراسات عظيمة لتلميذه غوميث فيما بعد عن الموشح والزجل التي ضمنها كتابيه المشهورين "الخرجات الرومانثية في إطار موشحاتها العربية" *Las Jarchas Romances de la serie árabe en "su marco"*، و"كل ما يتعلق بابن قزمان" *Todo Ben Quzmán*<sup>2</sup>. وكلاهما أيضاً درس الأزجال الأندلسية، فالأول درسها في علاقتها بأمثال العامة، فألف في ذلك أطروحته لنيل درجة الدكتوراه حول أمثال العامة في الأندلس، بينما الثاني تناولها في ارتباطها بالموشحات والخرجة واللغة الرومانثية التي كتبت بها. وكلاهما اهتم بالأمثال الأندلسية الفصيحة منها والعامية، تجلّى هذا الاهتمام عند محمد بنشريف في دراسته وتحقيقه لكتاب "أمثال العوام في الأندلس" لأبي يحيى عبيد الله بن أحمد الزجالي، في حين بحث غوميث

إذ بين العلامة الدكتور محمد بنشريف والمستعرب الإسباني غارثيا غوميث علامات تقاطع وتماه كبيرة وبارزة، ونقط التقاء عديدة متنوعة تقربهما أكثر مما تبعدهما، وتجمعهما أكبر مما تفرقهما، فكلاهما فارس في ميدانه، ريان عميق الغور في لجة محيطه، بعيد المرامي والغايات، وكلاهما سافر إلى أرض الكنانة "مصر" قصد تعميق دراسته في الآداب العربية ولغتها وفنونها، ورسم خطوط مشروعه العلمي المستقبلي في مجال حضارة إسبانيا الإسلامية في العصر الوسيط، الأول اتصل بالمرحوم الدكتور عبد العزيز الأهواني والثاني اتصل بعميد الأدب العربي الدكتور طه حسين وشيخ العرب أحمد زكي باشا.

كما تجمعهما أواصر العلم والانتماء المعرفي والعلمي لقلعة الأندلس المنبئة، وتربط بينهما علاقات ووشائج علمية وإنسانية متينة وعميقة تمتد في الزمان والمكان. يقول العلامة الأستاذ بنشريف عن هذه العلاقة: "كان بين الأستاذ الكبير إميليو غرثية غوميث وبيني صداقة دامت أربعين عاماً، فقد عرفته في سنة 1962 عندما كان سفيراً في بيروت، وكنت حينئذ مبعوثاً إلى مركز اليونسكو الإقليمي لتدريب كبار موظفي وزارات التعليم في العالم العربي الموجود مقره في بيروت حيث قضيت سنة كاملة، ولما رجعت إلى مدريد كنت أراه عند ورودها عليها، ثم جمعتنا دورتي أكاديمية المملكة المغربية منذ إنشائها سنة 1980 فكنا نلتقي في المغرب خلال دورتي الأكاديمية كل سنة وفي مدريد كلما زرتها، وقد رشحتي لعضوية الأكاديمية الملكية للتاريخ التي وافقت عليها في اجتماعها يوم 25 يونيو 1982، ولما توفي أهديت إلى روحه كتابي عن ابن لبال الشريشي الذي صدر بعد وفاته".

وكلاهما أيضاً اشتغل بالدراسات الأندلسية، فاهتما بمباحث أندلسية عديدة كالشعر الأندلسي الفصيح والأمثال الفصيحة منها والعامية والأدب والتاريخ والأعلام الأندلسية وفن الأزجال.

وكلاهما حقق عيون التراث الأندلسي وأخرجها إلى حيز الوجود ومنحها قوة التداول العلمي والثقافي من جديد في عصرنا الحديث، بعد أن كانت حبيسة رفوف



محمد بنشريف

والحقيقة أنه يصعب على الدارس تصنيف مشروعه العلمي ضمن مجال أوحقل معرفي معين فهو يأبى على التصنيف لتنوعه وتشعب قضاياها التي تناولها بالدرس والبحث والتحليل، إذ يتوزع بين حقول ومباحث علمية عديدة ومتنوعة، بين التحقيق والتوثيق وبين الدراسات المنهجية لأعلام الثقافة والأدب الأندلسيين المغريين، وبين مباحث في الفنون الأدبية الكلاسيكية منها، والمستحدثة كالأزجال وأمثال العامة، واللهجات الأندلسية.

إن الجهد العلمي الذي بذله العلامة محمد بنشريف في دراسته للأزجال الأندلسية جهد كبير، إذ يمكن اعتباره محاولة أولى مبكرة في إطار اشتغاله بهذا المبحث الأدبي الصعب في الآداب الأندلسية لبورية تصور علمي دقيق عن لون من ألوان الثقافة العامة بالأندلس، (الأمثال والأزجال) كما تعكسه مؤلفاته وأعماله، فهي تنم عن استقراء، وتمعن في حضرات هذا اللون الأدبي الجديد الذي ظهر في الغرب الإسلامي (المغرب والأندلس). ولعل أوسع وأهم مؤلفاته التي تناولت هذين الفنين بالدراسة والتحليل

عنهما في أعمال ابن عاصم، وابن ليون الألميري، وابن عبد ربه في عقده الفريد... وهكذا.

إلا أن هناك علامات فارقة بينهما، ولكنها قليلة يسيرة وغير مؤثرة في توافقهما العلمي والمعرفي والمنهجي فمثلاً يمثل الدكتور محمد بنشريف التصور العربي النزيه والمتبصر في مسألة دراسة هذه الفنون الأدبية الشعبية المستحدثة في الأندلس وذلك وفق منظور علمي موضوعي يرى في مسألة نشأتها وازدهارها بالأندلس ثمرة تفاعل بين العاميات الأندلسية ونتيجة حتمية لمستوى الانصهار الكبير بين الثقافتين والحضارتين واللغتين المتجاورتين: العربية واللاتينية، بينما يجسد غارثيا غوميث تلك التصورات والرؤى الاستعرائية التي ترى بأن منشأ هذه الفنون، ظهورها وتطورها بالأندلس إنما يعود إلى أصول وعوامل ذات خصوصيات إسبانية مسيحية وإيبيرية.

نؤسس في ضوء ما سبقت الإشارة إليه أنه ليس الغرض من عقد هذه المقارنة بين الرجلين هويان نقط الاختلاف والاتلاف بينهما، وإنما القصد من ورائها هو الاقتراب أكثر من عوالمهما الغنية المتنوعة في الفتاحهما على تجليات التراث الأندلسي وتناولهما لمباحثه المتعددة. وسنحاول الاقتراب أكثر من أعمالهما التي تناولت الأزجال الأندلسية فقط أفقا للبحث والدراسة والتأمل ومجالا للكشف والتدبر، دون الإشارة إلى موضوع الأزجال المغربية، لأن ذلك سيكون خروجاً عما رسمناه سلفاً من حدود لموضوعنا الذي يتمثل فيما هو أندلسي فقط.

### أولاً: محمد بنشريف ودراسة الأزجال الأندلسية:

يعد الدكتور محمد بنشريف أحد أعمدة الثقافة الأندلسية ومنازلها في العالمين العربي والإسلامي، فهو عميدها، وأحد المدافعين الكبار عن فنونها الشعبية المستحدثة بأرض الأندلس دون منازع، وسيمها بعلامات بارزة في مختلف إنجازاته وكتاباته ومؤلفاته الكثيرة والغنية والمتنوعة.



فيما بينها تقابل العالم العارف بحدود مادته، والخبير بأفق اشتغالها.

ولاشك أن الدارس المدقق للمشروع العلمي للدكتور محمد بنشريفة في دراسته للأزجال بشكل عام سيلحظ أنه قدم مادة علمية غزيرة وناذرة عن الأزجال، لا تقف أهميتها عند تقديم المادة وتحقيقها فقط، وإنما سيجده قد ساهم أيضا في تحديد سماتها البنائية والمضمونية والجمالية والوثائقية، انطلاقا من إبرازه تفاعل هذه المادة مع محيطها السياسي والثقافي والاجتماعي المتنوع. وهو عمل رائد ومجهود كبير لا شك في ذلك.

إلا أن هناك ملاحظة جوهرية نريد الإدلاء بها في هذا السياق وهي أنه من خلال متابعتنا لمستوى عنايته بالأزجال الأندلسية سجلنا بأنها لا تشكل حيزا كبيرا من اهتماماته العلمية إذا ما قيست بأختها المغربية، إلا أن هذه القلة لا تقدح في أهمية التناول الرائد لنماذجها الموجودة والمتاحة في مؤلفاته أو في المستوى الرفيع والشامل الذي تم به دراستها، فمن خلال المادة العلمية الموجودة عن هذه الأزجال الأندلسية وضع محمد بنشريفة مساهمة علمية هامة في سبيل بلورة تصور ناضج وشامل للقضايا التاريخية والتوثيقية والجمالية المتعلقة بهذه الأزجال.

كما ينبغي تناوله لقضايا الأزجال الأندلسية على تصور نظري ينطلق من اعتبار أن هناك علاقة جدلية تناغمية بينها وبين الأمثال الأندلسية، فدراسة الأمثال تستدعي بالضرورة العناية كذلك بالأزجال، ويستشهد بأمثلة من أزجال ابن قزمان ومدغليس وابن تاجيتا للورقي وغيرهم. يقول محمد بنشريفة في نفس السياق "...وإذا كان الشعر الأندلسي الفصيح قد اشتمل - كما رأينا - على بعض أمثال العامة في الأندلس، فإن من الطبيعي أن تكون الأزجال أكثر منه اشتمالا عليها، وأن يكون صدى الأمثال فيها أقوى رجعا، وأوضح ترديدا، وذلك لأن الزجالين يصرون في أزجالهم عن اللغة العامية، ومنها يستخدمون ألفاظهم، ويستمدون معانيهم، ويستوحدون أحيالتهم ويتزعمون تشبيهاتهم، كما أنهم كانوا أكثر احتكاكا

الوازنين كتابه الضخم الذي يتألف من خمسة أجزاء بعنوان: "تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب" منشورات وزارة الثقافة، سنة 2006.

فأهمية هذا الكتاب لا تكمن فقط في إفراده بالدراسة والتحليل لهذين الفنين بشكل مسهب ومفصل، وإنما أيضا في جمع كل ما يمت بصلة بالموضوع، وبملاحظات الباحثين المهتمين بهذين الفنين. بل إن الكتاب لا يقف عند حدود تجميع مادة موضوعه فحسب، وإنما يورد ترجمات إسبانية وفرنسية لبعض نصوصهما التي كانت مدار اشتغال ودراسة مستعربين أو مستشرقين غربيين. فقد مكّنه اهتمامه الواسع ودرايته العميقة بقضايا هذين الفنين من رصد كل ما يتعلق بهما، ليس فقط في الثقافة الأندلسية وإنما أيضا في ثقافتنا المغربية التي أغفلها باحثون تناولوا نفس المحاور والمباحث المشتركة، وذلك بحكم الطابع الشمولي والعميق الذي تميز به هذا الكتاب الأكاديمي المتميز والشامل لموضوعه. وتتميز به صاحبه من غزارة الإنتاج وتنوعه، ووضوح أفكاره ومقاصده وغاياته.

ولامراء في أن البناء المنهجي لهذا المؤلف قد اتسم بصفة المعالجة الدقيقة لموضوعه، مع ملاءمة الأجوبة للإشكالات المطروحة واستخلاص النتائج.

وانطلاقا من وعيه أيضا بمبدأ عدم نقاء الجنس الأدبي، أو وجود جنس أدبي خالص، فإنه عند دراسته ومقارنته للأزجال والأمثال لم يتناولهما كمبحث علمي منفصل أو مستقل، وإنما كان يعي بمسألة التداخل بينهما، بحيث لا يمكن في تصويره المنهجي دراسة الأزجال بمعزل عن الأمثال. لذا فإن الجديد في منهجه ورؤيته هو المزج بين سائر أصناف الأدب التي أمكنه الوقف عليها وتطويعها، بغية الإلمام بتفاصيلها، وتقديم أوفى لصورها عبر استعراض أكبر قدر ممكن من المعلومات عنها. كما أنه لا يقارب موضوعه إلا انطلاقا من مجموعة من الخطوات المنهجية الدقيقة تنبئ عن خبرة المتمرس بمجالات البحث الأكاديمي الرصين، ولا يقدم تصورا واحدا مبتسرا وقاصرا، بل يقابل بين كثير من التصورات

رصد حيثيات هذا الحصار وظروفه، "فهو يسجل فشل حملة عسكرية وإخفاق حصار بري وبحري، وذلك أنه في سنة 709هـ / 1309م اجتمع فرناند الرابع ملك قشتالة وخايمي الثاني ملك أراغون وقررا القيام بحملة مشتركة لمحاصرة الجزيرة الخضراء وطريف وجبل طارق وسبتة وألمرية، وكانت في الواقع حملة صليبية"<sup>7</sup>.

ثم أورد زجال للسان الدين بن الخطيب بعنوان: "أفرحوا وطيبوا"، عرض فيه ملابسات نظمه التي كانت "بمناسبة رجوع السلطان محمد الخامس النصري الملقب بالغني بالله إلى ملكه بعد ثلاث سنوات قضاها لاجئا إلى البلاط المريني وعاشت غرناطة خلاله فترة مضطربة"<sup>8</sup>.

بعد ذلك يختتم هذا الجزء بالحديث عن أزجال الفقيه عمر المالقي، معتبرا إياه "أشهر زجال أندلسي في القرن التاسع الهجري... المالقي ميلادا ومنشأ الغرناطي سكنا عرف به معاصره أبو يحيى ابن عاصم في الربض الأريض"<sup>9</sup>.

إن قراءته للأزجال الأندلسية وما يحيط بها من إشكالات كبرى مرتبطة بخصوصيات هذا الفن تتأسس على قناعات علمية ومعرفية، تبين أسلوبه المتميز في سبر أغوار هذه النصوص، وتتأسس على منطق الإلمام والدراية بكل ما يقرب دلالات النص الزجلي من القارئ بمعرفة صاحبه وتاريخ نظمه، وهي تنسجم مع توجهه النظري العام الذي يجعل من مفردات التراث الأندلسي وحدة متماسكة لا يمكن الفصل بين عناصرها، فالتخريج يقود إلى التحقيق، والتحقيق يقود إلى الدراسة، وهكذا، مع تقديم قراءات وازنة وموضوعية للأزجال، سعيا نحو كتابة تاريخ لهذه الفنون كتابية صحيحة.

محمد بن شريفة واحد من أهم أساتذة اللغة العربية الذين حققوا التراث الأندلسي، وساهموا في بناء حوار الثقافتين المغربية الإسبانية.

لقد اتسم عمله بخاصيتين غير منفصلتين في دراسة الأندلس وحضارته، الخاصية الأولى هي

بالعامة من شعراء الفصحى، وأقوى منهم انتباها إلى ما يدور على ألسنتهم، وقد وجدنا طائفة من الأمثال في أزجال ابن قزمان ومدغليس من زجالي القرن السادس وعند ابن تاجيتا للورقي وأبي زيد الحداد البكازور، والصوفي أبي الحسن الششتري من زجالي القرن السابع، ولولا مجموع أمثال الزجالي لما استبانَت هذه الأمثال في أزجالهم"<sup>3</sup>.

لذا فمقارنته لمباحث الأزجال الأندلسية تتخذ طابعا حركيا يمتد في الزمان والمكان، فهي لا تقتصر على حقبة زمنية أندلسية واحدة، أو زجال واحد بعينه، وإنما تشمل لوحات فنية متنوعة لكل من إمام الزجالين بالأندلس ابن قزمان ومدغليس، والقيسي، أبي عبد الله اللوشي، ولسان الدين بن الخطيب، والفقيه عمر المالقي. وهكذا عني بابن قزمان والتعريف بأصوله ونسبه، مع الحديث عن المناخ الثقافي والسياسي والاجتماعي الذي عاش فيه وساهم في بلورة معالم الإبداع لديه وهو عصر المرابطين، مع ذكره لبعض الظواهر التيممية التي اتسمت بها أزجاله، كالتركيز على مظاهر الحياة العامة والبساطة التي يحياها عامة الشعب والناس. وقد ركز في معرض ذلك على زجل الزلاقة "فقد قاله ابن قزمان في ذكرى هذه المعركة التي وقعت قبل أن يولد، وجاء تذكره إياها في سياق مدح أمير المسلمين علي بن يوسف واستقباله... ويشتمل هذا الزجل الذي هو أطول أزجال ابن قزمان على مدح علي بن يوسف بن تاشفين ومدح والده وذكر معركة الزلاقة"<sup>4</sup>.

اهتم أيضا بزجال أندلسي آخر هو مدغليس فقد أظهر العلامة عنايته بهذا الزجال الذي أتى تاريخيا بعد ابن قزمان، ويعتبر خليفة له. فوقف على دلالة أصله ولقبه وبعض أزجاله، ومدى معارضته لبعض أزجال ابن قزمان في الصياغة وفي الأغراض حيث "أن موضوعات مدغليس كموضوعات ابن قزمان تشتمل على مدائح وغزليات وخمريات"<sup>5</sup>.

كما أظهر عنايته بأزجال القيسي لاسيما زجله الذي نظمه في حصار مدينة ألمرية<sup>6</sup>، مبرزا أهميته في



ومن إصرار على هزم الغموض والعراقيل التي يخلقها هذا الموضوع.

ويمكن اعتبار هذا الاقتراب من عالمها بمثابة بداية انطلاق رسمية واعية نحو إنتاج المعرفة والإلمام اللازمين بهذه الفنون الإبداعية (الأزجال والموشحات) التي كانت تقع في المرتبة الثانية من سلم الثقافة الفنية الأندلسية الرسمية للدولة التي كانت تنتصر أولاً لكل ما هو رسمي عربي فصيح وتشجع عليه. ولهذا اتجه نظره إلى الاعتماد على مرجعيات خارج الثقافة الرسمية السائدة، كديوان ابن قزمان مثلاً.

ولعل اهتمام غوميث بهذه النماذج هو انتصار في حد ذاته للثقافة الشعبية التي تمثل في تصويره نموذجاً للإنسان الإسباني المسيحي الذي كان يعيش في دوامة المجتمع الإسلامي الأندلسي بكل تجلياته وتناقضاته وصوره المختلفة، أي أنها تمثل صورة الحياة في مجتمع إسبانيا العصر الوسيط بمختلف طبقاته الاجتماعية البسيطة والمتواضعة، وصوت الشارع النابض بالحياة وحركاتها وما يعج به من واقعية عارية، و"هو أدب كان ينتج خارج المؤسسة الرسمية سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو ثقافية... وهو بذلك يقع بعيداً عن الرعاية والاحتضان، بل ويجري العمل على نبذه واستبعاده من دائرة الضوء، وقد تسلط عليه الرقابة والمنع إذا ما بدا عليه أنه يتجاوز الخطوط الحمراء المنبه عليها، ولما كانت الأجناس الأدبية هي نفسها صنيع المؤسسة الرسمية فإنها تعتبر هذا الأدب كأننا منبوذاً ومهمشاً، لعدم انضباطه لتوجيهاتها واختراقه لبنياتها الموجهة من طرف التقرير الأدبي المتعارف عليه... ولعل الميزة الأساسية لهذا النوع من الإنتاج الأدبي هو كونه يخترق المألوف في التفكير والتعبير ويتنهدك الطابوات الأخلاقية والاجتماعية ويتجاوز الحدود مع المقدس والمحظور ويخترق الردهات المحرمة للمسكوت عنه"<sup>10</sup>.

ثم إننا إذا ما وضعنا طبيعة اهتمامات غوميث بفن الزجل الأندلسي في سياقها التاريخي المبكر فسيوضح لنا أن بداية احتكاكه به كانت مع انطلاقه صدور مجلة الأندلس بدراسة نقدية له حول عمل الباحث

تحقيقه لأمثال العوام، وكانت البداية التي قادته إلى الانشغال بعدة مباحث علمية أخرى لاحقة، أهمها الأزجال. والخاصية الثانية هي انفتاحه على مختلف أشكال وأنواع الثقافة الأندلسية والمغربية، وهو إنجاز علمي كبير يتجاوز من خلاله الباحث مستويات الرؤى الضيقة ليقوم حواراً منفتحاً وشاملاً مع كافة تجليات التراث الأندلسي والمغربي.

## ثانياً: غوميث والشعر الأندلسي المستحدث: (الزجل نموذجاً):

لا أظن أن هناك مستغرباً سيتجدد عنه الحديث بشأن مسألة ترجمة الأزجال الأندلسية ومكوناتها في الثقافة العالمية كما هو الحال بالنسبة إلى إميليو غارثيا غوميث. وليس منبع هذا الحديث من كونه قد طرق هذا الموضوع بعمق ودقة وإسهاب فقط، وإنما مصدر هذه العناية يرجع بالأساس إلى كونه قد جسد بحق صورة الباحث المتمكن في مجاله العلمي، والمترجم الصبور الذي كرس أزيد من أربعين سنة من حياته، في سبيل الكشف عن الإشكالات الكبرى الملتبسة التي كان يطرحها موضوع هذا الفن الأندلسي، وما يكتنفه من تعقيدات وغموض حول أصوله وامتداداته وحول أمور نشأته وروافده وتأثيره، وما يتصل به من مكونات إيقاعية ولغوية (رومانثية) وتيمية...

ومن الواضح أن خبرته الطويلة في ترجمة الشعر وتمرسه بأصول نقله إلى لغته الإسبانية قد مكّنه من إعادة الاعتبار والاهتمام لكثير من الأزجال بعد عزوف الباحثين والدارسين عنها وقلة العناية بها، نظراً لما تمثله من صعوبة في الترجمة.

وبذلك ظلت مسألة ترجمة هذا الفن في حياة غوميث تشكل تحدياً معرفياً مستمراً، ومسؤولية علمية كبرى في نقل هذه النصوص بهذا الحجم الكبير من الصعوبات، فكان غوميث يحاول معها أن يركب الصعب والمستحيل، ليكسب رهانات الموضوع بكل ما أوتي من كفاءة ومقدرة وموهبة فنية وعلمية نادرة،

بحدود ومجالات اشتغاله، يريد من وراء هذه الترجمات أن يعيد الاعتبار لنصوص شعرية كانت هامشية إلى حد ما، وغير معترف بها قديما في الدوائر الفنية الرسمية، ولهذا يتبين لنا كثيرا من علامات الجهد العلمي عنده في سبيل تحقيق ذلك.

ولذلك يمكن القول إنها ترجمات تتواصل أكثر مع نصوص شعرية نبتت في واقع اتسم بتحويلات شديدة التجدد والتغيير عما ألفه العرب الخالص الذين عاشوا في شبه الجزيرة العربية وقدموا نمط القصيدة التقليدية بعناقتها وجزالتها وصرامة بنيتها الإيقاعية العروضية.

فإذا نحن قمنا بعملية إحصاء لمستويات اهتمام غوميث بالشعر الأندلسي عامة، فإننا سنجد بأن أغلبها يقع حول ترجمة هذا الفن، حيث يشكّل في تصويره وجهها من أوجه إبراز الشخصية الإسبانية القديمة في بعدها الإبداعي، وليس إبداعا بسيطا، بل هو إبداع مهم، هو إبداع للإيقاع الشعري الجديد. ووجه من أوجه فرض الذات الفنية الجديدة في دوامة الجدل الأدبي بين الثقافتين المضاقتين، بين ثقافة رسمية قديمة، وثقافة أخرى تشق طريقها حديثا، وتتخذ صورا عديدة، وتبتكر لنفسها حضورا متميزا في الحياة اليومية، وتتواصل مع شريحة عريضة من الناس، وعلى نطاق واسع.

### ثالثا: العناية بعالم ابن قزمان طموح علمي واعد لدراسة الأزجال الأندلسية:

يبدو لنا من الوهلة الأولى أن غوميث قد اضطلع بمهمة شاقة وصعبة عندما قرر أن يترجم أزجال ابن قزمان إلى الإسبانية، فهي ليست بمهمة سهلة يسيرة وهينة، نظرا لكونه قد اختار واحدا من أكبر شعراء إسبانيا الإسلامية صعوبة وتمنعا على المطاوعة والفهم والترجمة، وأكثرهم إثارة للجدل بشعره، وما يتصل به من إشكالات تتعلق بالأصول والامتدادات وباللغة التي نظم بها والعروض والإيقاع

التشيكّي الأصل الأمريكي الجنسية نيكل Nykl عن ابن قزمان 11 سنة 1933. لكن وقتها كان احتكاكا أوليا استثناسا فقط، كأى باحث في مراحل مشروعه الأولي الذي يريد أن يكتشف حدود مجاله العلمي.

ولتأسيس هذه الرؤية عنده تجاه الثقافة الشعرية المستحدثة بالأندلس فقد اتجه إلى الاعتماد على مرجعية فنية مقصودة ومحددة ومضبوطة وهي الأزجال لاسيما منها أزجال ابن قزمان استنادا إلى معطيات جديدة مهمة، تدعمها ما اكتُشف أخيرا من مخطوطات نادرة مثل ديوان ابن قزمان.

ويمكن اعتبار هذه الإبداعات المستحدثة بالأندلس نصوصا مضادة، خصوصا في وجهها الزجلي، حيث تقع في الضفة الأخرى المقابلة فنيا للنصوص العريقة الكلاسيكية الرسمية. لكنها لا ترقى إلى مستواها، وهي نصوص فنية تتجلى فيها كثيرا من الانزياحات المتنوعة: الاجتماعية والتيمية والفنية والإيقاعية واللغوية... وكأنها تؤسس لنفسها مكانا تحت شمس إسبانيا الإسلامية آنذاك، وتريد أن تمثل بحق وبواقعية ثقافة ولغة الحياة اليومية، والحيوية التي تعيشها قطاعات اجتماعية واسعة من المجتمع الأندلسي وقتها، وتخلق لنفسها صوتا مستقلا مقابلا للثقافة الرسمية التي كانت تترى عرش قلوب الحكام المسلمين وتستحوذ على عنايتهم وتشجيعهم، وهي بذلك تصنع لنفسها حضورها المشروع في خضم صراع الثقافتين: الرسمية والهامشية، واستقلالها الذاتي التابع في اعتقاد غوميث - ومن معه من المستعربين المحدثين - من إسبانية رؤاها وتصوراتها وأدوات إبداعها وطرائق تناولها للأشياء والموضوعات.

وغوميث نفسه باهتمامه بهذه الفنون المستحدثة في إسبانيا العصر الوسيط إنما كان ينادي أو يؤسس لرؤية علمية تستند إلى الدعوة للاهتمام بكل ما هو إسباني الموطن والمنشأ والمادة والموضوع.

إذن توضح المعطيات السابقة أننا لسنا أمام مترجم يترجم فقط نصوصا شعرية إرضاء لذوقه الفني والأدبي الخاص، وإنما نحن أمام مترجم عالم



وفق قاعدة ثابتة، وقد سار على ضرورة الالتباه إلى حروف المد والعلّة الفاصلة كما ظهرت في اللهجات العربية الأندلسية، وسار على ضرورة التوفيق بينها وبين نظام الزجل الشعري<sup>13</sup>.

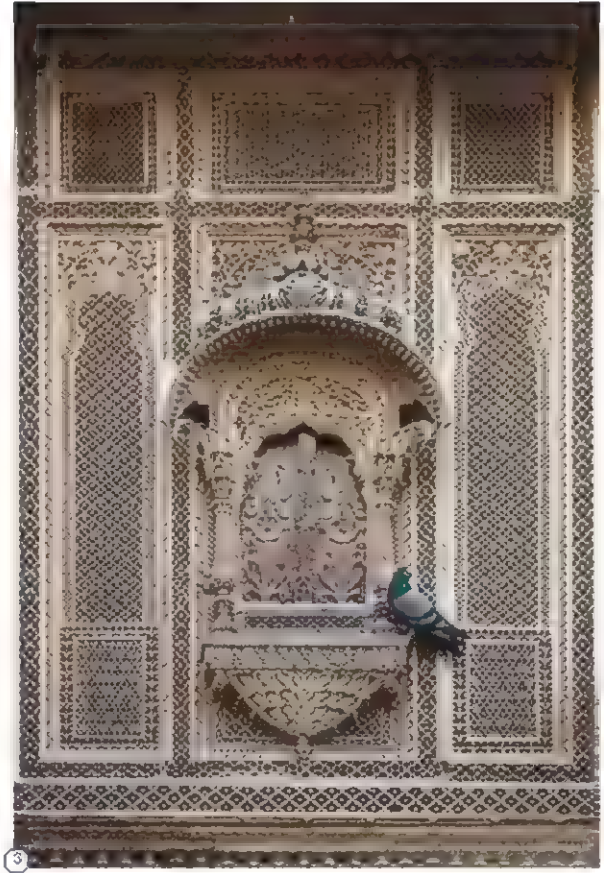
كما أن غوميث نفسه لم يتردد في الاعتراف بأن عملا مثل هذا عن عالم ابن قزمان الإبداعي لا يخفى على العارف بحدوده وخباياه ما يقتضيه من جهود كبرى<sup>14</sup> في سبيل الوصول إلى تكوين ولبورة معرفة قريبة من مملكة ابن قزمان الشعرية، والوصول على ترجمة تنقل أكبر قدر ممكن من عناصر الجدة والطرافة والابتكار في شعره خاصة وفي شعر الأزجال الأندلسية عامة، خصوصا إذا علمنا بأن مصادر البحث في هذا المجال قليلة جدا، ثم إن هذا القليل لا يفي بالغرض والحاجة المطلوبين والضروريين.

فمعلوم أن ابن قزمان قد طرح الشعر العربي الكلاسيكي جانبا ونظم أشعاره بطريقة جديدة متطورة، واستخدم اللهجة الرومانسية استخداما جديدا وثوريا موفقا، تمكن من خلال ذلك أن ينقل كل ما كان يحيش به نبض الشارع من أصوات وتيارات مختلفة ومتناقضة، وما تلهج به الحياة اليومية لساكنة الأندلس لاسيما في طبقاتها العامة البسيطة.

ولهذا كان غوميث يترجم نصوصا غيريسيرة أو سهلة مطواعة، بل كانت نصوصا صعبة خصوصا في شقيها الإيقاعي واللغوي.

فركوب ابن قزمان فن الزجل بهذه الكثافة اللغوية الجديدة والإيقاعات الصوتية الخفيفة الغربية على الذوق العربي الذي ألف واعتاد الأوزان الخليلية المجلجلة والصارمة، كان كل ذلك يزيد من عبء غوميث ومن صعوبة مهمته العلمية الملقاة على عاتقه.

وقد لا نغالي في قولنا إذا قلنا إن مشكلة الأوزان واللهجة العامية اللتين تنهض عليهما معظم أزجال ابن قزمان يتطلبان دراسات وافية لوحدهما، فهما من التعقيد بحيث يصعب تناولهما بنوع من البساطة وسرعة الاستنتاج، وتكمن صعوبة هذه الأزجال في



③

وطريقة الصياغة. وصعوبته تكمن أساسا في كونه شعرا شعبيا عاميا تمتزج فيه جميع اللهجات العامية الرومانسية Romance النابعة من الحياة والإنسان والمجتمع في إسبانيا العصر الوسيط، إذ حاول كثير من المستشرقين في إسبانيا وسانت أورويا منذ ذلك فهمه، ولكنهم لم يفهموه إلا فهما جزئيا، لأن لغة الشاعر تستلزم معرفة خاصة بالنحو ومفردات اللغة التي استعملها. إلى أن كان عام 1933 فأخرج العالم التشيكي أ. ر. نيكل نتائج أبحاثه عن ابن قزمان، ونشر شعره ونقله بحروف لاتينية مع ترجمة جزئية بالإسبانية. ولقد أضر هذا النشر بالشاعر أكثر مما نفعه، ذلك أن نشر نيكل تحتوي على أغلاط كبيرة كثيرة ترددت بطبيعة الحال في ترجمته. لكن المستشرق<sup>12</sup> الفرنسي كولان وهو المتخصص الوحيد في لغة ابن قزمان وفنه الشعري انتقد هذا النشر انتقادا صارما مقبولا، وهما للنشر منذ بضع سنين جميع أزجال مخطوط "لينغراد" منقولة إلى حروف لاتينية



4

نحو ترجمة الشعر عامة، لكنه لم يتناول الموضوع<sup>15</sup> بنوع من العمق والاستمرارية والامتداد، فلم يصغ أسئلته عن ابن قزمان خارج هذا الإطار، لكنه ظل مشدوداً إلى كل ما يرتبط بابن قزمان مع التعبير في الوقت نفسه عن عمق وعيه بالإشكالات التي يطرحها الشعر العربي المستحدث بإسبانيا الإسلامية في صوره وأبعاده ومظاهره المتنوعة المعقدة، حتى أضحي موضوع البحث في أزجال ابن قزمان "واحداً من الموضوعات الأكثر حرجاً وقرباً إلى نفسية غوميث منذ أن نشر سنة 1933 مقالاً رائعاً عن ابن قزمان في مجلة زائد ناقص "Cruz y Raya" بعنوان: "ابن قزمان صوت في الشارع" وتابع غوميث طرق هذا الموضوع بمقالات متفرقة إلى أن فاجأنا في سنة 1972 بكتابه الضخم القيم كل ما يتعلق بابن قزمان "Todo Ben Quzmān" في ثلاثة مجلدات كبيرة<sup>16</sup>.

والطريف العجيب في ترجمات غوميث التي تناولت عالم ابن قزمان الشعري أنها لم تكن تتناوله كأفق مستقل منعزل، بل تعاملت معه في سياق الأفكار التي تلمي مرجعياً إلى المنظومة الإسبانية الغربية.

أن الغالبية العظمى من أوزانها ذات إيقاع لبري بارز لا عهد للتراث العروضي القديم به الذي يتأسس بشكل واضح على الإيقاع المقطعي. كما أننا نجد اللغة التي نظمت بهامعقدة وشائكة يصعب على المترجم المبتدئ اقتحام عوالمها بسهولة ويسر.

وبالتالي فإن التعامل مع عالم ابن قزمان الزجلي نقلاً ودراسة و ترجمة وتحقيقاً يتطلب الاعتماد على ثقافة واسعة وعلى إدراك دقيق للبنى الصوتية والإيقاعية، وعلى معرفة عميقة بخصائص اللهجة الرومانسية وأبعاده الدلالية، فهو مطلب غير يسيراً في متناول كل باحث. وهذه الخاصية بالذات هي التي أتاح لغوميث المترجم والمحقق والدارس مساحة واسعة من الحركة داخل هذا الفضاء حيث استطاع من خلالها إظهار مقدرته على الإبداع المجدد في ترجمة هذه الأزجال وتقريب دلالاتها وأبعاده ونماذجها المتنوعة والمتعددة.

وقد لا نكون مجازفين إذا اعتبرنا أن بداية ارتباطه بعالم ابن قزمان تعود إلى الثلاثينات من القرن الماضي، فقد تولد هذا الارتباط مع انطلاقة غوميث





نموذجاً للزجل هو ما أسماه "زجل التصغيرات" وهو من أشهر ما نظمه ابن قزمان، وليس من الأزجال المفرطة الطول، وقد قمت بترجمته شعراً مع المحافظة على بنيته وإيقاعه الأصلي، وترجمته هنا تختلف عن ترجمة سابقة قمت بها من قبل<sup>21</sup>. غير أن ترجمتي الحالية تختلف عن ترجمتي السابقة فقد صححتها بفضل بعض المعلومات التي أفادني بها جورج كولان وليفي بروفنصال، وهناك ترجمة ثرية أوردتها في كتابي "خمسة شعراء مسلمين" في الفصل الخاص بابن قزمان<sup>22</sup>.

### ولكن لماذا كان بساك هذا المساك؟

#### كان بساكه لاعتبارات شتى أهمها :

1 - عثوره على بعض المعطيات التي تضيء الموضوع أو بفضل ظهور مستجدات تغني إنجازاته وتزيدها وضوحاً ودقة وعمقاً، وكذا توصله بمعلومات زوده بها بعض زملائه من العلماء المشتغلين في نفس الميدان.

2 - أنها كانت ترجمة ثرية غير شعرية وكانت في بداية حياته العلمية المبكرة، قبل أن يمتلك خبرة وتراكمات وتمرساً واحترافية في هذا المجال.

ويستطيع المتتبع لإنجازاته في هذا المجال أن يلاحظ وييسر السمة البارزة فيها وهي تلك النظرة التمجيدية للشعر القزماني، مما يدل على أن غوميث كان ميالاً منذ البداية إلى هذا النوع الجديد من الشعر، مع إيلائه المزيد من الاهتمام والتتبع اللازمين، فأضحت جل 23 عنايته بعد سنة 1961 مركزة على هذين الفئتين الشعريين المستحدثين (الموشح/الزجل) بشكل دفعه إلى العزوف عن بعض الشيء عن ترجمة النصوص الشعرية الكلاسيكية، فظل حينها يفك مغالق فن الزجل ويحل مشاكله وقضاياه المستعصية التي علقته به وكانت سبب انصراف العلماء عن مدارسته وترجمة نصوصه وتحليلها.

ولهذا ففي كتابه الضخم "كل ما يتعلق بابن قزمان" سيوضح بشاعرية وبإحساس القارئ المتذوق

ولهذا يرى كثير من المستعربين المحدثين<sup>18</sup> أن إبداع الشاعر والمغني الأوروبيين في العصر الوسيط كان امتداداً فنياً وشعرياً وجمالياً لما كان ينهض به ابن قزمان وغيره من الشعراء الزجالين الجوالين في إسبانيا الإسلامية آنذاك. فابن قزمان كان شاعراً منشداً ومتجولاً، وغوميث نفسه يقول عن البنى الإيقاعية لأزجال ابن قزمان: "إن عروض ابن قزمان موسيقاه وموسيقاه عروضه"<sup>19</sup>. فأزجاله تخاطب العقل والأذن معاً فكان يرتاد الأسواق والساحات والأماكن العمومية. وإذا كان الشعر الكلاسيكي الأندلسي يحترم قواعد اللغة الفصحى ولا يتمرّد عليها، وفي احترامه لها أمثال للساند الرسمي في الدولة وفي المجتمع وفي الثقافة، فإن الشعر العامي الزجلي كان شعر الثورة الفنية على ما هو سائد ورسمي، حيث تتحول عنده هذه الثورة إلى نوع من العزوف والانصراف التدريجي عن هياكلها اللغوية والصوتية والإيقاعية والاشتقاقية الرسمية، وخرق لنظامها بتوليد أنظمة لغوية ونحوية وصوتية بديلة، غير متداولة ومعروفة في الثقافة الرسمية.

وانطلاقاً من هذه المعطيات يتضح أن غوميث لم يستطع أن يتخلص من تراث ابن قزمان، الذي كرس حضوراً بارزاً في أعماله غوميث الكثيرة، وإليه في الحقيقة يعود الفضل في ترجمة الديوان كله وفي إقامة الدراسة عليه، كما يرجع الفضل أيضاً إلى أستاذه ريبيرا، إذ منذ أن اهتم بديوان ابن قزمان في بداية القرن الماضي لم تنقطع العناية بفن الزجل والبحث في مكوناته ومعطياته داخل إسبانيا وخارجها.

والجميل في ترجمات غوميث أنها لا تتخذ صبغة ثابتة ونهائية بل هي رغم دقتها وعمقها في تحول وبحث مستمرين عن الجودة والكمال المنشودين، إذ كان يعيد في بعض الأحيان ترجمة بعض أشعار ابن قزمان كان قد نقلها إلى الإسبانية سابقاً، فيعيد ترجمتها مرة ثانية ومن جديد "مثلاً حدث للزجل رقم 10 في ديوان ابن قزمان ص: 56 - 59 من المجلد الأول من طبعة غارثيا غوميث سنة 1972، وكان قد نشر ترجمة له من قبل في مجلة "المعتمد، شعر ونثر" المغربية"<sup>20</sup>، يقول غوميث عن ذلك: "ولنقدم

وبالتالي وأثناء اعتماده طريقة "Calco Rítmico" في ترجمة نصوص هذا الفن، فإنه لم يكن يفعل - في نظره - أكثر من أنه يعيد هذه النصوص إلى أصولها الحقيقية (أصول إسبانية)، لذلك نراه يورد أدلة وسياقات حضارية وأخرى تاريخية فنية مبررة لذلك.

فكان دائما يحاول أن يختار في هذا الفن نصوصا ذات ظلال ثقافية وفنية تنتمي مرجعيا إلى حياة المسيحيين وإبداعاتهم، أو لأن أصحابها في تصوره إسبان يصدرن عن واقع إسباني ويتناولون معطيات تنتمي فنيا وتصورا إلى حياة المسيحيين وأساليب تفكيرهم وتعبيرهم عن واقعهم بشكل عام.

ولتحقيق تصوره في إسبانية هذا الفن توسل بتقنية Calco Rítmico في الترجمة التي جاءت معتمدة على ما يلي:

أولا - استخدام الكتابة اللاتينية عند النقل الخطي الكاليفغرافي للنصوص الزجلية العربية، أي أنه أورد أزجال ابن قزمان مكتوبة بالرسم وبالحرف اللاتينيين وليس بخطها العربي الأصلي الذي وردت به في مظانها.

ثانيا - التزامه بعدد أبيات الأزجال وترتيبها بعد كتابتها بالحروف اللاتينية، وتقيدته بكل ما ورد في الأصل مع مقابل لها بالإسبانية في الصفحة المقابلة، ليوصل بالقارئ الإسباني إلى الإدراك في النهاية بأن التشابه في الإيقاع قائم بين النصين (نص الزجل العربي وترجمته بالإسبانية)، وأن ليس هناك اختلافات جوهرية بينهما، لكنها اختلافات بسيطة حدثت بفعل عوامل تطوّر هذا الأصل القديم إلى ما نجده الآن في الإيقاع الإسباني الحديث، مما يسهل مقارنة الترجمة الإسبانية بالأصل العربي. وللخلاص إلى نتيجة أساسية حاسمة وهي أن هذا التوافق أو التشابه الحاصل بين إيقاع الزجل وإيقاع الشعر الإسباني عامة لا يمكن تفسيره إلا بحقيقة واحدة تبدو وجيهة ومنطقية عنده ومن منطلقاته وتصوراته، وهي أن الإيقاع الإسباني إنما هو امتداد واستمرار فني وصوتي متطور للإيقاع الأندلسي الذي هو بدوره تأثر بمعطيات أو روافد تنتمي إلى جذور إسبانية يبييرية

لهذه الأزجال، وبقلم العالم الماهر الخبير الذي خابر الميدان منذ خمس عشرة سنة بسلسلة متنوعة من الدراسات والترجمات، سيوضح فيها كثيرا من الحقائق حول عالم ابن قزمان الشعري، وسيفك كثيرا من الألغاز المرتبطة بإيقاعاته وعروضه ولغته ومواضيعه...

### خامساً: "الكالكو ريثمكو"

أو نحو تقنية بديلية

في ترجمة الشعر الأندلسي المستحدث.

وربما كان أبرز وأهم ما يميز تعامله مع هذا الفن (الزجل) على مستوى الترجمة هو توظيفه لطريقة أو لتقنية مغايرة عما ألفناه في أعماله السابقة أثناء ترجمته للشعر الأندلسي الكلاسيكي، وهذه التقنية فريدة من نوعها أطلق عليها إميليو غارثيا غوميث مصطلح "الكالكو ريثمكو" "Calco Rítmico".

فهل أراد غوميث باستخدامه لهذه التقنية الارتفاع أسلوبيا ومنهجيا وفنيا بمستوى ترجمة الشعر الزجلي كما فعل عندما انتقل أثناء ترجمته للشعر الكلاسيكي من أسلوب الترجمة النثرية إلى الترجمة الشعرية؟

هل قصد بذلك الارتقاء بهذه الترجمة إلى حد المطابقة التامة مع النص الأصلي، أم كانت هناك أهداف ونوايا أخرى مضمرة؟

**وما هي القضايا الأساسية التي يمكن أن نستخلصها من**

**أعماله وإنجازاته في ترجمة نصوصها؟**

في الحقيقة هناك أولا مسألة في غاية الأهمية والتي تعتبر أكثر اتصالا بموضوعنا وهي أن اختياره لهذا الفن ونقل نصوصه إلى الإسبانية جاء لتدعيم نظريته حول إسبانية إيقاعه ولغته وطريقة تناوله للأغراض الشعرية، وأن هذا التراث الشعري المستحدث في إسبانيا الإسلامية - في تصوره - فيه من العناصر الكثيرة ما ينتمي إلى المنظومة الجمالية الإسبانية في مظاهرها الأولى المبكرة.

يتابع إنجازاته العلمية في ضوء قناعاته وتصوراته بأنه إسباني وليس عربيًا.

وقد ساعده نفوذه العلمي وعلاقته وطاقته التي لا تعرف الكلل والملل في العثور على نصوص مؤيدة لتصوراته ورؤاه حول أصول وامتدادات هذا الفن في الأندلس، فكان يعمل على سبر أغوارها وتقليبها من جميع أوجهها لاقتناص منها كل ما يريد، وما يركي منطلقاته المستبطنة سلفاً عن الموضوع.

فظل في أغلب مراحل حياته العلمية يبحث عن كل جديد منها كما كان يغتنم كل فرصة أو مناسبة ليعلن عن صحة أفكاره ومصادقيتها، ووجهة النتائج التي يتوصل إليها في هذا الباب. ومن ثم كان يضع فرضياته التي كانت محكومة بنتائج معروفة سلفاً، وبطريقة مسبقة حتماً عن الموضوع المطروح، فيبحث لها عن مستند أو دليل مرجعي علمي، أو فني، أو تاريخي، أو اجتماعي يؤيد ما بناه حول هذين الفنين من قناعات.

ولهذا فغوميث كان يمارس في بعض الأحيان الترجمة الإسقاطية، خصوصاً عند ترجمته أو دراسته لهذا الفن، فهو ينطلق من مسلمات نضجت سابقاً عنده فيبحث لها في هذا الفن عما يزيكها، وهذا ما كان ينعكس على أعماله في بعض مظاهرها، بحيث تصبح هذه التصورات هي التي تقود أعماله وإنجازاته وتسيرها نحو النتيجة التي هي مرسومة سلفاً ومنذ البداية دون أن ينطلق في كل ذلك من هذا الفن وينتهي إليه.

ولهذا اهتم كثيراً بهذا المبحث (مبحث ترجمة الزجل) وأولاه معظم جهوده العلمية، ولم يسخر ولو ربع هذه الجهود مثلاً لخدمة العروض العربي الكلاسيكي، إلا في مناسبات قليلة جداً، حينما تطرق إلى الإيقاع الكلاسيكي كما نظّر له التيفاشي، لا شيء إلا لكي يؤكد نظريته في إسبانية إيقاعات الزجل.

وحتى طريقة Calco Rítmico التي اعتمدها في نقل نصوصه لم يلتجأ إليها إلا لأنها تحافظ بصورة أمينة على عروض وإيقاعات هذا الفن أثناء

غير عربية كانت موجودة قديماً بإسبانيا، واستمرت جنباً إلى جنب مع الإيقاع العربي الخليلي، وإن لم تأخذ حظها من العناية والاهتمام الضروريين نظراً لسيادة الثقافة الرسمية آنذاك التي كانت ترعاها الدولة الإسلامية الرسمية بالأندلس، وترى في بقائها واستمرارها وازدهارها استمراراً وبقاء وازدهاراً لسيادتها وسلطانها في تلك المرحلة.

إذن ففي هذه التقنية (Calco Rítmico) لا يستلهم غوميث الشكل الهندسي الخطي الذي كتب بهما النصان (النص العربي وترجمته) وكلاهما كتب بأحرف لاتينية لأغراض علمية خالصة، وإنما يعمد إلى ذلك لإعطاء صورة عن التماهي الموجود بينهما إيقاعياً وخطياً، وليؤكد بأن هذا شعر الزجل له إيقاع أو بنية صوتية عروضية نبرية كالإيقاع الإسباني وليست بنية مقطعية كعروض الخليل العربي الذي نظمت به كافة النصوص الشعرية الكلاسيكية، كما أن في نصوصهما "تدوير" وهي طريقة مخالفة للأسلوب الشعري العربي المتين الذي تنتهي فيه الفكرة أو المعنى مع نهاية كل بيت، عكس ما نجده مثلاً في الزجل الذي تمتد معانيه إلى أبيات موالية لاحقة.

ومن هنا يتضح في تصويره الفرق بين الشعر العربي العمودي الفصيح وشعر الزجل الذي هو أقرب في كل هذا إلى الشعر الإسباني منه إلى الشعر العربي الكلاسيكي، إذ أن الشعر العربي يفضل وحدة البيت ويقرنها بوحدة معناه ويكره التدوير، ويمججه الذوق العربي الأصيل ويعتبره عجزاً من الشاعر لعدم قدرته على احتواء معانيه في بيت واحد لا يتعداه، فغوميث في سعيه المستمر هذا ومن خلال اعتماده على هذه التقنية في الترجمة كان يحرص كل الحرص على إيجاد الصلات أو عناصر الالتلاف بين إيقاع الزجل والموشح وبين الإيقاع الإسباني، فقد حاول من خلال أعماله التي تناولت هذا الفن بالدراسة أو بالترجمة إثبات درجات التشابه ومستويات التماهي الحاصلة بين الإيقاعين معاً.

ومن ثم فليس غريباً أن توجه جهوده الكبرى في الترجمة إلى نصوص من هذا الفن (الزجل) بعينه وأن





6

#### 6) تركيب:

وبناء على ما سبق فإننا نقرر هنا بضرورة عدم الانسياق الكلي والمطلق وراء الأفكار التي تنادي بأن غوميث كان يدرس التراث الشعري الأندلسي بتجرد ويرى موضوعية وبدون خلفيات أو قناعات مسبقة توجهه وتؤطر أعماله من وجهة نظرها، ومن منطلقاتها المحكومة مسبقا بنتائج معروفة.

فكل ذلك يؤكد لنا عدم براءة أهداف الترجمة عنده وعدم موضوعيتها إزاء هذا التراث رغم دقتها وعمقها وبلاغتها وكفاءتها، فغوميث لم يكن عمله خالصا لوجه هذا التراث وإنما كانت هناك بواعث وملابس ترتبط بالذات الإسبانية في سعيها إلى البحث عن أجزاءها الثقافية والحضارية والتاريخية الكامنة في هذا التراث العربي الأندلسي.

وهذا التصور فرض عليه اللجوء من وجهة نظر التنقيحية اختيارية إلى ترجمة نصوص لم يكن له بد من اللجوء إليها لولا توفرها على مختلف المعلومات الهامة المحيطة بثقافة إسبانيا العصر الوسيط في شتى مظهراتها وتلويناتها حتى تكون منسجمة مع ما كان يطرحه ويتغنيه فيها.

عملية الترجمة، وتتيح إمكانيات أكبر لمعرفة مكوناته الجوهرية، حتى بعد أن يخضع لعملية الترجمة والنقل من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية، وذلك لأهداف كما قلنا كامنة في تصورات مسبقة وهي تأكيد على التشابه الكبير بين الإيقاع الإسباني وإيقاعهما، وهي طريقة دقيقة توصل بها غوميث من أجل البحث عن أصول وجذور وامتدادات العروض الإسباني الإيبيري عموما الذي لما - في اعتقاده - مع الموشحات والأزجال باعتبارهما نماذج وتجلياته الأولى المبكرة.

ونحن لا نشك إذن في دقة ترجمات غوميث لهذين الفنانين أولفنون شعرية أندلسية أخرى، أو نطعن في جودتها أو كفاءتها وعمقها فهذه أمور وحقائق مسلم بها من قبل كبار العلماء والباحثين في العالم، وإنما نشك في أنه كان موضوعيا نزيها وأنه كان ينجزها بدون خلفيات أو منطلقات أو رؤى مخالفة لما هو سائد في التصورات والقناعات العربية، بل إن هذه الخلفيات تظل تسيره وتؤطر أعماله وتوجهها مثل كيف يختار؟ وماذا يختار؟ وما هي المباحث أو النصوص التي تشكل الأولوية وتستحوذ على اهتمامه قبل غيرها؟



6

التي يبني عليها الاستعراب الإسباني الحديث عامة في رد كل إبداع أو فن أو تيار علمي أو فكري ظهر بإسبانيا إلى جذور إسبانية لاتينية قديمة.

ينما اتصفت إنجازات العلامة محمد بن شريفة في تناولها للأزجال الأندلسية كأفق للدراسة والبحث والتحليل بالنزاهة والموضوعية، حيث سعى من خلالها إلى وضع أسس علمية قائمة على تصورات ورؤى لا تلغي الأثر الإسباني الإيبيري في هذه النشأة، كما لا تقتصر بشكل مطلق وأحادي الجانب للتصورات العربية، وإنما تحتكم إلى منطق التاريخ والتفاعل الثقافي والحضاري بين التراثين: التراث العربي / الإسلامي والمسيحي الإيبيري الذي أضفى من ثمراته نشوء هذه الفنون الشعرية المستحدثة بإسبانيا الإسلامية وتطورها.

حقيقة أنه تعامل مع التراث الأندلسي في شموليته ومباحثه المختلفة، ولكنه كان يركز بشكل أساسي واستراتيجي على ما كان يتوفر فيه من معطيات تلتهم مرجعياً إلى المنظومة الحضارية والثقافية الإسبانية. وبذلك كان غوميث يصدر عن رؤى غربية في كثير من آرائه حول تمجيد الذات الإسبانية في جوانبها المشرقة في مرحلة العصر الوسيط.

إن غوميث وغيره من المستعربين الإسبان المحدثين أمثال خوليان ريبيرا وأنخل غوثالث بالثيا وميغيل أسين بالثيوس وغيرهم ينطلقون في تعاملهم مع التراث الأندلسي من مسألة "المركزية الإسبانية" في مقابل "المركزية الأوروبية"، ومن مسألة تضخيم الذات الإسبانية بإرجاع كل شيء تأثرت به دول أوروبا إلى التراث الأندلسي، هذا التراث الذي هو - حسب تصورهم - في عمقه وأصوله وامتداداته ثقافة إسبانية في تجلياتها القديمة المبكرة، بناها إسبان مسلمون بتفكير وعقلية إسبانيين محليين لكن بلغة عربية.

وبالتالي فإن تأثر هذه البلدان الأوروبية بشتى أنواع المعرفة والآداب والفنون الأندلسية إنما هو في بعده وجوهره تأثر بالمعرفة والآداب والفنون الإسبانية القديمة للعصر الوسيط. هذا التصور نجده بحدة بالغة الخطورة عند أنخل غوثالث بالثيا حينما يقول: "وفي كل الحالات عندما تذكر التراث الذي أضافه الإسبان المسلمون إلى الحضارة الأوروبية، نشعر بالزهول لأن هؤلاء الذين خلفوا لنا هذه الروائع الفنية من الزجل والموشحات والنظريات الفلسفية التي ترى عليها المفكرون الغربيون وكتب العلم والطب التي أسهمت في أن تجعل من الحياة الإنسانية شيئاً أجمل وأفضل، والذين بلغوا القمة بالحضارة على أيامهم، وجعلوا من إسبانيا أرقى دول أوروبا ثقافة. هؤلاء كانوا أجدادنا، من جلسنا وليس عدلاً أن نجردهم من إسبانياتهم لمجرد أنهم كانوا مسلمين"<sup>24</sup>.

ومن هنا تتجلى الأهداف الاستراتيجية والمركزية

د. فتيحة بلحاجي - الجزائر

## المقامات الصوفية في الشعر الشعبي التلمساني «ابن مسايب و بن تريكي والمنطاسي أنموذجا»

يروم الشاعر الصوفي الشعبي النظم بصدق بغية استجلاء أبعاد تجربته الصوفية ومواجهته وروحانياته مدعما صوفيته بلغة عامية وفكر شعبي راق، فيكون خطابه الشعبي ذا نزعة منفردة وحمولة اعتقادية، يتوسل من لغته الشعبية أن تحقق له المبتغى في التواصل مع المحبوب، ففي الحضرات الصوفية مثلا يسعى الشاعر إلى بلوغ لحظة الانتشاء من خلال توظيف المقدس الغيبي الذي يحيط بالشعر الصوفي عامة بغية فيل رضا المولى جل ثناؤه، "إن الشاعر الشعبي (أو شاعر الملحون) يمتص جانبا من التصوف ثم يعيد نسجه وتنظيمه وفق ما تزوده من علوم ومعارف دينية، وهنا نلاحظ أنه لا يجهل الأبعاد الحضارية لخطابه، فهو يستفيد مما تعطيه الجماعة الشعبية كما يستفيد من مؤهلاته الاجتماعية والثقافية، ويلاحظ المتتبع لقصائد الشعر الشعبي (الملحون) أن الحكاية التي يرويها الأدب الشعبي هي سبيل واضح





لتحوّلها"<sup>4</sup>، ويضيف القشيري معرّفا المقام: "هو ما يتحقّق به العبد بمنازلته من الآداب مما يتوصّل إليه بنوع تصرف، ويتحقّق بضرب تطلب ومقاسات تكلف. فمقام كل واحد في موضع إقامته عند ذلك، وهو ما مشغول بالرياضة له، وشرطه أن لا يرتقي من مقام إلى آخر ما لم يستوف أحكام ذلك المقام"<sup>5</sup>، أما ابن عربي فيصف المقام الصوفي قائلا:

إن المقام من الأعمال يُكتسب

لـه التعمّل في التحصيل والطالب

به، يكون كمال العارفن وما

يردّهم عنه لا سترولا حجب

لـه الدوام وما في الغيب من عجب

الحكم فيه، له والفصل والندب

هو النهاية والأحوال تابعة

وما يجلي، إلا الكد والنصب

إن الرسول لأجل الشكر قد ورمت

أقدامه، وعلاه الجهد والتعب<sup>6</sup>

### ثانياً: مقام الحب الإلهي (العشق)

مقترنا بمقام التوبة (التوسل والتقرب):

الحب الإلهي أو العشق.. كلها مصطلحات يعبر بها الصوفي عن صباغة الحب الروحي لله واصفاً أواصر الشوق الذي يعتريه من أجل بلوغ الحضرة الإلهية: فمقام العشق في المعتقد الصوفي هو "آخر مقامات الوصول والقرب، فيه يُنكر العارف معروفيه، فلا يبقى عارف ولا معروف ولا عاشق ولا معشوق ولا يبقى إلا العشق وحده، والعشق هو الذات المحض الصّرف، الذي لا يدخل تحت رسم ولا نعت ولا وصف... فإذا امتحق العاشق وانطمس، أخذ العشق في فناء المعشوق والعاشق، فلا يزال يُفني منه الاسم ثم الوصف ثم الذات؛ فلا يبقى عاشق ولا

لاستكشاف الوعي الصوفي في مستوى من مستوياته، والتعرف ولو بشكل أولي على ما يعتمل داخل المجتمع من نشاط ديني وثقافي. وغني عن القول أن الشاعر الشعبي الصوفي متأثر بالثقافة الدينية والشعبية التي أخذها من محيطه والوسط الذي عاش فيه، هذه الثقافة التي تعتبر زائداً معرفياً متنوعاً تقدمه (الجامعة الشعبية) المتمثلة في المساجد والزوايا<sup>1</sup>، وعليه يعتبر الملحن رافداً أساسياً من روافد الذاكرة الفنية التلمسانية ومنطلق من منطلقات الفضاءات الصوفية عامة والمقامات خاصة.

### أولاً: المقامات؛ دلالة المصطلح:

نستهل بحثنا بالتأصيل لمصطلح المقامات وتحليلاته الدلالية المتعددة، ثم نقف على المعنى المتجلي عند الصوفية؛ وعليه:

فالمقامات "جمع المقام من قام يقوم قوماً وقياماً وقومة وقامة. وقام: أي ثبت ولم يبرح. ومنه قولهم: أقام بالمكان، هو بمعنى الثبات. ويقال: قام الماء، إذا ثبت متحيراً لا يجد منفذاً، وإذا جمد أيضاً. والمقام والمقامة: الموضع الذي تقيم فيه. والمقامة بالضم: الإقامة. أما المقام والمقام فقد يكون كل واحد منهما بمعنى الإقامة. وقد يكون بمعنى موضع القيام. وقوله تعالى: "لا مقام لكم"<sup>2</sup>، أي لا موضع لكم، وقرئ: لا مقام لكم بالضم؛ أي لا إقامة لكم. وقيل: المقام هو المنزلة الحسنة. وأقام الشيء: أدامه. وقام الشيء واستقام: اعتدل واستوى"<sup>3</sup>.

إن المقام عند الصوفية هو "استيفاء حقوق المراسم على التمام، ولهذا صار من شروطهم أنه لا يصحّ للسالك الارتقاء من مقام إلى مقام فوقه، ما لم يشوف أحكام ذلك المقام، فإن من لا قناعة له لا يصحّ منه أن يكون متوكلاً. ومن لا توكل له لا يصحّ له مقام التسليم وهكذا. وسُميت هذه وما سواها بالمقامات لإقامة النفس في كلّ واحد منها لتحقيق ما هو تحت المتناوب ظهورها على النفس المسماة أحوالاً

أمره مع الله ، فتشرق النفس بنور وحب قابل التوب  
وغافر الذنب، فالندم توبة أدت إلى التضرع إلى الله  
وتوسله في العفو والغفران.

وعن ترجمه لله وطلب الجنة ومجاورة النبي ﷺ  
يضيف ابن مسايب:

لا تخييلي ظن القلب هنائي - يا لوحداني -

شيئا تمنيته تعطيه، ليا

في رياض الجنة حبيت سكناني

نجاور أحمد ويكون قريب ليا

يا لله طلبتك تعفو عليا

\*\*\*

مع أهل الله حبيت سكناني

نجاور أحمد ويكون قريب ليا

\*\*\*

يا لله عبدك طلبك ارزقوا ما يتمنى

نحب تجعل لي مسلك باش ندخل للجنة

قد يبدو للقارئ أن المصطلحات التي يسبك  
بها الشاعر الصوفي قصائده الشعبية مبالغ فيها  
بعض الشيء، لكن هذه المغالاة الأدبية في بوحه عن  
الحب الإلهي إنما هي ترجمة لرؤيته الصوفية، فابن  
مسايب مثلاً "أمضى شبابه في ممارسة مهنة النسيج  
التي ساهمت على ما يبدو بطريقة أو بأخرى في تنمية  
ذوقه الفني. ويبدو أيضاً أنه منذ شبابه المبكر أصيب  
بغرام أرقه وعذبه غرام فتاة اسمها: عيشة، ويظهر أن  
بن مسايب أصيب بخيبات عاطفية عديدة دفعته إلى  
قطع علاقاته مع الحب الدنيوي حيث لم يكن أيضاً  
بعيدا عن معاناة البسطاء من الناس. وهو لا يخفي  
غضبه ومخاوفه إزاء محيط فاسد في أعماقه جراء ظلم  
الولاة الأتراك من جهة ولا ميلالة الأغنياء الأنانيين  
والمتكبرين من جهة أخرى؛ هذه العوامل مجتمعة هي  
التي حولت بن مسايب على ما يبدو من شاعر للحب  
الدنيوي إلى شاعر للحب الإلهي بامتياز"<sup>12</sup>.

معشوق، فحينئذ يظهر العاشق بالصورتين، ويتصّف  
بالصفتين، فيسمّى بالعاشق ويسمّى بالمعشوق<sup>7</sup>، كان  
الحب والعشق لصيقيين بالمرأة منذ القدم؛ غير أن  
شعراء الصوفية غيروا هذه النظرة، فاستعملوا لغة  
الحب الانساني للدلالة على الحب الإلهي، وغدت  
المرأة رمزا للمحبيب / المعبود وكان الشعر الصوفي  
بتلمسان قالباً تعبيرياً رفيعاً، ونمطاً مستقلاً من  
الإنتاج الشعري، تميز بخصائص وانفرد بها عن غيره  
من الأغراض الشعرية، فهو شعر الرمز والكنائية  
والحكمة الذي يحتاج القارئ له إلى تأويل دلالات  
الصوفية، والاصطلاحات الإلهية التي وافقت المعاني  
الروحية التي اهتم الصوفي بكشفها لنفسه أو لمريده،  
عن طريق ارتحالهم الذوقي لمنابع النور الإلهي، سيرا  
بأقدام الصدق والتجرد عن الأكوان، وطيرا بأجنحة  
المحبة لاخترق سماءات الأحوال والمقامات للوصول  
إلى القرب الإلهي<sup>8</sup>، وللشعر الشعبي الصوفي التلمساني  
حظ وافر في هذا الصنيع، يتوسل ابن مسايب<sup>9</sup> المولى  
في قصيدة "لك نشكي" المعروفة بـ "الوحداني" راجيا  
العفو منه قائلا:

لك نشكي بأمرى لاني - يا لوحداني -

يا لله نطلبك تعفو عليا

لا تخافيني عما فات في زمني

ليك تتوسل باحمد بورقيا

يا لله طلبتك تعفو عليا

يا لله أنا عبدك والعفو منك نرجاه

بالنبي نتوسل لك والكتاب ومن يقره

والسموات وعرشك والقلم واللوح معاه

التوبة في عرف الصوفية "أول مقام من مقامات  
المنقطعين إلى الله تعالى"<sup>10</sup>، وقد سئل ذو النون رحمه  
الله تعالى عن التوبة، فقال: توبة العوام من الذنوب،  
وتوبة الخواص من الغفلة<sup>11</sup>، يطلق لفظ التوبة على  
ترك الذنوب والندم والعزم على عدم العودة إليها  
ثم الإيمان الصادق واليقين المطلق بالله، وهي أول  
المقامات الحميدة التي يحذو حذوها السالك، ليستقيم

أما عن توبته وطلب الهداية والرضا من الرحمان  
قبل الممات يقول ابن مسايب:

طالبتك تعفو عني يا عظيم الجباروت  
تب عني واهديني للطريق وقبل الفوت  
حرمة محمد تبيتني على الشهادة عند الموت  
نحبها في الخاطر والقلب ولساني - يا لوحداني -

في الجوارح وما من عرق فيا

وفي الاعتذار وطلب العفو عما كان منه في صغره  
يأتي ابن مسايب تائباً متذللاً راغباً في مغفرة من الله،  
يقول:

يا الله اقبل عذري كنت غري ما نعرفش  
عصيت في حالة صغري تبت دروق ما نرجعش

إن المبالغة في توظيف المفردات العشقية فيما يتعلق  
بالحب الدنيوي جعلت شعراء الصوفية أو شعراء  
الملحون عموماً ينقلون تلك المبالغات في قصائدهم إلى  
ساحة الحب الإلهي، فمحمد بن مسايب يقتدي  
بالشعراء الصوفية الذين ليست لديهم مشكلة أو  
عقدة من التحدث عن (العشق) وهو درجة عالية  
من المحبة لله تعالى<sup>13</sup>، وعليه فقد أجمع الشعراء  
الشعبيون المتصوفة على الإشادة بمحبة الله التي  
توصل العارف السالك إلى النجاة والفوز برضى الله  
ووصاله اللذي.

### ثالثاً: مقام حب وعشق الرسول ﷺ :

يمدح ابن مسايب النبي عليه الصلاة والسلام  
في عدة مواطن، معبراً عن حبه وتعلقه به مستجلباً  
تجربته الصوفية التي تحيلك على قصة عشقه  
وتفانيه في حب الرسول (ص)، ففي قصيدة "نجم  
الدجى عسعاس" يسترسل قائلاً:

حَيَّ مَنْ نَهْوَاهُ بِدَرْ الْبُدُورِ  
سُبْحَانَ مَنْ عَلَاهُ فَأَقْ كُلُّ نُورِ

عُرَّةُ الْكَرِيمِ وَأَعْطَاهُ زَهُوُ الصُّدُورِ  
مَنْ زَهَاتِ النَّاسِ قُطُّ الْفَلَاحِ  
يَخْلَى الْغُودُ وَالْكَاسُ بَيْنَ الْفَلَاحِ  
زَهُوِي وَعَشِيقِي فَيْتَهُ سَيِّدُ الْبَشَرِ  
قَلْبِي مَوْلَعٌ بِهِ مَالِي صَبْرِ  
فِي مُحِبَّتِهِ خَلِينُ تَقَى الْعُمْرِ

نلاحظ زخماً من المصطلحات الصوفية في هذا  
المقطع "نور، الكاس، الملاح، عشيق، مولع، صبر،  
الفناء (تقى)" دلالة على بغية بلوغ الحضرة  
المحمدية شوقاً وفناء وانتشاء، إن لغته العامية ولجته  
التمسائية جاءت راقية "تنطوي بطبيعتها على  
شفافية وفعالية وحروفه وحيوية، ولكنها صادقة  
وجميلة إلا إذا كانت متصلة بمنشئها محتفظة  
برفاهيتها وقدرتها على التعبير في مستوى بلاغي رفيع،  
وهي رغم عدم تمسكها بالقواعد النحوية التي لا تخلو  
من أوجه البلاغة"<sup>14</sup>، فعدم التزام ابن مسايب باللغة  
العربية الفصحى وقواعدها في ثانياً تجربته الصوفية  
لا يعني أبداً انحرافه عن القصد الصوفي وشد انتباه  
المتلقي، بل كان هذا السبيل أقرب إلى الإبلاغ والتأثير  
في السامع ويترجم سمو المقام وتبليغ المعنى.

يقول أيضاً في قصيدة هاض الوحش عليا:

هاض عني وحش الهادي يا لله بلغ مرادي  
تنطفأ نيران كبادي محايي جاري  
هاض عني يا الخوان سيد الكون بن عدنان  
يا لله كمل يا رحمان قودني لكوئارو  
القلب فرليه بلا جنحان والجوارح طارو  
العقل فرليه بلا جنحان والعيون نهطلو وديان  
ويقول أيضاً في مقطع آخر:  
ظَالَ الضَّرُّ وَلَا يَ طَبِيبُ تَتَوَحَّشُ خَيَالُ الْخَبِيبِ  
أَنَا نَهْوَى غَضْنَ الرُّطِيبِ يِئْرَانَهُ وَقُدَيَا  
بَاقِي هَايَمَ وَحْدِي غَرِيبَ مَاوُلَى شَيْ لِيَا



يتحرك في حالات (العشق) لأن ما يجيش داخل نفسه وروحه حيال شخص النبي عليه الصلاة والسلام هو فعلا (عشق) على اعتبار أن حالة (العشق) تمثل في القاموس العربي درجة عالية من الحب، وعلى اعتبار أن حب النبي عليه الصلاة والسلام إلى أقصى درجة ممكنة، هو أمر مفروض بنص القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة<sup>17</sup>، فلا يعبر أي مصطلح غير "العشق" عن حالة الوجدان والتفاني والهيام بحب الصوفية للرسول عليه الصلاة والسلام.

#### رابعا: مقام الشوق إلى رسول الله والتغني بصفاته:

يقول ابن تريكي:

دعني سكيب	والنار فاكبادي
يا شمس المغيب	سلم على الهادي
أقرا السلام	لسيدي الامّة
تاج الكرام	خلقوا لله رحما
في يوم الزحام	يجعل لنا حراما <sup>18</sup>

يعبر ابن تريكي عن شوقه للمصطفى والتوق لزيارة قبره عليه الصلاة والسلام، مستظهرا ألم البعد وحرقة الفراق، مصورا لحالته النفسية المنهارة والمغرقة بدموع الندم، والنار التي تشتعل في أكباده من شدة الشوق والحنين إلى الحبيب المصطفى، فيخاطب شمس المغيب المسافرة نحو الروضة المحمدية الطاهرة ويوصيها بتبليغ سلامه له ﷺ، فيتمنى أن يزوره ماشيا على الأقدام، يضيف قائلا:

لو صببت نمشي له زائر	لغندة تزول حزاني
لو جبرت مع الرجال	نشوف الحبيب من ولائي
لو كان قلبي ديمًا ضانك	أنا ضحيّة تحت غلامك
طال الضر ولا لي طبيب	توحش خيال الحبيب
باقي هايم وحدي غريب	ما ولي شيء ليا <sup>19</sup>

ناره في القلب راها أقداث من تفكارا مام البناث

يعبر بن مسايب أيضا عن مدى (عشقه) للرسول ﷺ في قصيدته "هاض عني وحش المحبوب" حيث يقول: إن (حبه) و(عشقه) للنبي ﷺ و(غرامه) به، وصل به إلى درجة (الجنون) وهي كلها مصطلحات شائعة الاستعمال عند الصوفية ويضيف إليها مصطلح (الإخوان) أي (المريدون). ويقول بن مسايب إن من (عرف) و(ذاق) و(جرب) حقا حب الرسول ﷺ، يكثر (همه) و(تشتعل نيران قلبه) في حبه و(يذوب عقله) فيه بل (تنوب فيه كل جوارحه). فمن كانت (حالته) هكذا سرعان ما يصل به (حبه) إلى درجة (الجنون) حيث يصير (أسير) ذلك (الحب) كما هي (حال) من يقع أسيرا داخل قلعة تحيط بها أسوار عالية وعليها حراس أشداء بحيث لا يستطيع منها فرارا<sup>15</sup>، ولابن مسايب قصائد عدة في شوقه وعشقه للمصطفى ك: هاجت بالفكر أشواق، نار الهوى، يا لورشان، هاج غرامك.. وغيرها.

يفصح ابن تريكي<sup>16</sup> في قصيدته "شمس المغيب" عن حبه الخالص لرسول الله ﷺ:

أنافنيت	من حب سيد الخلق
صاحب الحديث	قال فاكلامو وانطق
واذا اخطيت	ربي بيا يرفق
لاني لبيب	وامولع بانشادي
يا شمس المغيب	سلم على الهادي

إن التعابير التي نجدها عند ابن مسايب وابن تريكي والمنداسي وغيرهم من شعراء الملحون في مجال (المدح) أو (الجد) والتي يوحى ظاهرها أنها تتعلق بغرام جسدي، هي في الواقع لغة ومفردات صوفية باطنية. فإذا كان بن مسايب يمدح الرسول عليه الصلاة والسلام بألفاظ الحب الجسدي، فذلك لأنه في الواقع وتحت تأثير حالة الوجد التي تحدث خلال الاجتماع أو الاتصال الروحي بالنبي عليه الصلاة والسلام سواء في اليقظة أو في المنام، لا يجد الشاعر قاموسا آخر ينطق به سوى القاموس الذي

المنهمرة التي فضحت أمر سر توقيه لرؤية قبر النبي ومتمنيا تقبيله مرة أخرى وكأنه فعلها من قبل.

### خامسا: مقام الزهد والورع مقترنا بالحكمة والموعظة:

عندما يمارس الشاعر الشعبي صوفيته يتخذ من خطابه، ولغته المستخدمة، والسياق والمقامات المختلفة منهجا للدعوة إلى الله والتمسك بالطريق المستقيم، هوفي كل هذا يحاول أن يقنع المتلقي باستغلال الكثير من الآليات الخطابية التي يسوقها معبرا عن رأيه عارضا فكره، وحاملا لجل الأبعاد الموضوعية الصوفية وبرؤية شعبية. من خلال تناول المريديات، ومدح الشيوخ، ومدح الذات المحمدية، والذات الإلهية، يدافع على التصوف ويرسم له الصورة للمنهج المثالي وهو السبيل الموصل لمحبة الله وبلوغ مرتبة الزهد والتورع.

الزهد كما يرى الطوسي: "مقام شريف، وهو أساس الأحوال الرضية، والمراتب السنية، وهو أول قدم القاصدين إلى الله عز وجل، والمنقطعين إلى الله، والراضين عن الله، والمتوكلين على الله تعالى، فمن لم يحكم أساسه في الزهد، لم يصح له شيء مما بعده، لأن حب الدنيا رأس كل خطيئة، والزهد في الدنيا رأس كل خير وطاعة"<sup>22</sup> عن الزهد في الدنيا والاستعداد للآخرة يقول ابن مسايب:

يا الله وفقني للخير بركاني

- يا ألوحدا في - ما بقى ما نعمل ويليق بي

غير مدح أحمد سيد الخلق

سلطاني من يشفع في الناس غدا وفي

يا آل طلبتك تعفوا عليا

يا الله إقبل عذري كنت غري ما نعرفش

عصيت في حالة صغري تبت دروق ما نرجعش

خفت من ليلة قبري ليلة الظلمة والوحش

و للمنداسي<sup>20</sup> حظ في هذا المقام، يصف المصطفى بالسلطان ودواء القلب وعلاج الخاطر؛ كما يفصح عن شوقه ورغبته في رؤية الرسول ﷺ في المنام في هذه الابيات:

طاب للقلب دواه يعالج الخاطر سلطاني

ابغيت حسنك وابهاه في المنام نشوفك بعياني

دأب المتصوفة على التشبث بكل افعال النبي ﷺ، فكان "إمام الصوفية ورائدهم العظيم إلى المعرفة والشوق والتوحيد والوجد"<sup>21</sup>، وعليه فقد شكلت زيارة قبر النبي مقام شوق وتوسل عند شعراء تلمسان الصوفيين كونهم يجدون فيه الشفاء من الأسقام والأنس من وحشة الشوق واستجلاء الاحزان وتكفيرا لذنوب الدنيا الزائلة.

يقول ابن مسايب:

نار الهوى لهبت لهيب في قلبي ودموعي سباح

لله يا شمس المغيب سلم على سيد الملاح

لله يا شمس العشي سلم على زهو العقول

وقل لـ ما طقت شي على الفراق بعد الوصول

سري لـ ما يخفى شي كاثمت على العدول

التمع من عيني سكب كيف أخفيه سري باح

لله يا شمس المغيب سلم على سيد الملاح

فوق الخدود دمع جرا من مقلبي فاض وانهمز

حرام عن عيني الكرا لزمت من وجدي السهر

لله يا شمس المغيب سلم على سيد الملاح

بعد المغيب يا هل ترى ياتي زاير من هويت

تقبله مرة أخرى من هذا الخدا شتهيت

يصف ابن مسايب المصطفى ﷺ بعدة صفات نورانية كـ "سيد الملاح، زهو العقول، من هويت، ويرسل رسالة حرقه الفراق عبر شمس المغيب فجده يحثها على تبليغه السلام ووصف حالته المتفانية في حبه وعدم تحمل بعده، ساهرا منعزلا صابرا ودموعه

إن لي بالباب نحب وحفيل

فانتظر إن ذنوبي كثرا

وقل عزمي بالخطايا والكسل

ما لذنوبي عن تجلي فضلكم

يا رسول الله العبد حصل

صل يا رب على من باسمه

يقبل الله من العبد العمل

يحتمي المنداسي بالمصطفى بغية أن يعفو الله عنه  
ويكفر خطاياهم ويتضرع إليه زاهدا في الدنيا بعد  
الرجوع إليه تائبا خاشعا: معترفا بإسرافه في الذنوب  
- فطلب الشفاعة من الله قصد دخول الجنة، ويقر  
بارتباط قبول الأعمال بالصلاة عن النبي ﷺ.

يقرن الزهد بالحكمة والموعظة، اللذين ينشان  
عن مرايا وعبرة كفيلين بتوخي الحذر من الدنيا،  
واعتلاء مقامات الآخرة: وهذا المظهر الكائن فيها  
يقود العارف - في غيابة الروحي - إلى ارتياد مراتب  
الزهد حسب الحال والتمكن<sup>23</sup>، وفي هذا الصدد يقول  
ابن مسايب في قصيدة "ما وفي شيء طلي":

يَا بُونَادِمُ نُوصِيكَ

لَا تَعْلُقْ رُوحَكَ بِأَسَانِكَ

لَا نِي خَفْتُ عَلَيْكَ

لَا تُورِي لِلنَّاسِ هَبَالَكَ

إِنْظُرْ مَا يَصْلُحُ بِكَ

شُفْ عَيْنَكَ هِيَ مِيزَانُكَ

تَنْصَحَكَ يَا زُغْبِي

لَا تُخَالِطْ شَيْءَ مَنْ هُوَ فَاجِرٌ

كَيْفَ قَالَ الْغُرْبِي

نَاكَرَ الْعَشْرَةَ مَا يَتَعَاشَرُ

يَا بُونَادِمُ أَنْظُرْ

لَا تُخَالِطْ عُمرَكَ مَنْ وَالِإِ

لَيْلَةُ فَرَاقِ أَهْلِي وَفَرَاقِ جِيرَانِي

- يَا الْوَحْدَانِي - لَيْلَةُ فَرَاقِ مَنْ كُنْ حَبِيبَ لِيَا

كَيْفَ خَلَّيْتُ الْبُؤْ خَلَّيْتُ وَلَدَانِي

يُورِثُوا كَيْفَ وَرِثَ أَنَا فِي وَالِدِيَا

يَا أَلَّ طَلَبْتُكَ تَعَفَّوْا عَلِيَا

\*\*\*\*

يَا اللَّهُ الطُّفَّ يَا الْعَبْدُ لَيْلَةُ أَنْ يَسْمِي وَخُدُهُ

فِي الْقَبُورِ وَتَحْتَ اللَّحْدِ يَرْتَجِي رَحْمَةً سَيِّدُهُ

مَنْ سَبَقَ لِلْخَيْرِ أَسْعَدَ رَاحَ وَتَهَيَّ جَسَدُهُ

مَا يَجُودُ نَاكَرُ وَتَكْرُ غَضْبَانِي

- يَا الْوَحْدَانِي - يَا مُحَايِنُ قَلْبِي وَمَا صَارِيَا

تَابِعِ الدُّنْيَا الْغَرَارَةَ وَشَيْطَانِي

وَلَا عَرَفْتُ أَنَا الْمَوْتَ أَمْنِيْنُ هِيَا

يَا اللَّهُ طَلَبْتُكَ تَعَفَّوْا عَلِيَا

يحاول ابن مسايب تصوير المصير الذي ينتظر  
هذا الإنسان بعد انقضاء أجله؛ فيترجى المولى جل  
ثناؤه كي يلطف بعباده بعد الموت وخاصة في الليلة  
الأولى في القبر وتحت اللحد يبغى رحمته وعفوه،  
ويعظ القارئ بفعل الخيرات وترك المنكرات فمن  
عمل خيرا كان سعيدا في الآخرة ومن غفل عن  
العمل الصالح واتبع الشهوات وملذات الدنيا بات  
شقياء، يستشهد بحضور الملكين منكر ونكير في هيئة  
غاضبة وسؤالهم فيم قضى العبد حياته، فيوصيه  
فعدم الاغترار بالدنيا وشيطانها والرجوع عن حب  
الدنيا وطلب العفو من الله فلا تدري متى يأتيه  
هادم اللذات .

ويضيف المنداسي:

يَا أَمِنْ الرُّوعِ فَيَا لِي حِيلَةَ

يَوْمَ لَا تَغْنِي عَنِ الْمَرَوِ الْحِيلُ

يَا حَبِيبَ اللَّهِ حَظِي فِي الرُّضَى



الله تعالى فلا داعي للجزع، فبعد كل ضيق يأتي الفرج  
فالله رحيم بعباده، تدارك شاعرنا سقطاته في الدنيا،  
فجاء بيت القصيد في تنبيه القارئ من الغفلة، وحثه  
على مجاهدة النفس والصحة الطيبة التي تهديه  
سبل الصلاح والفلاح ألا وهي التعلق بحب المولى  
والنبي المصطفى ﷺ شفيح أمته والسكون والحلول في  
رحاب الروضتين الإلهية والمحمدية.

### نافلة القول:

من خلال ما تم التطرق إليه نخلص إلى أن الشعراء  
الشعيين في الجزائر عامة وتلمسان خاصة وجدوا  
ضالتهم في ثوب التصوف، فبات الوعاء الحامل  
لتجربتهم الروحية وتوقعهم المتفاني، فاتخذوا من  
المقامات الصوفية سبيلاً للبوح بالحب الإلهي كونه  
يتجاوز الطرق الشعري إلى منهج حياة ودين يعيشون  
له، ويأتي بعده تبعاً البوح الفياض حول حب الرسول  
عليه الصلاة والسلام باعتباره النور الذي يسري في  
روح المتصوف العاشق الذي يجتهد اجتهاداً كبيراً في  
المحبة الروحية قاصداً لقاء معشوقه ونيل رضاه  
لدرجة أنه يفقد نفسه ويفنى في حبه والانتشاء في  
حضرته، فوقفنا على أربع مقامات: مقام الحب  
الإلهي مقترنا بمقام التوبة والتوسل، ثم مقام حب  
وعشق الرسول عليه الصلاة والسلام، مروراً بمقام  
الشوق إلى رسول الله والتغني بصفاته، وصولاً إلى مقام  
الزهد والورع مقترنا بالحكمة والموعظة، وبيّنا مدى  
تأثير الصوفية على الفنون والثقافة الشعبية عامة  
والملاحون خاصة واستجلاء الممارسات الروحية وفق  
أبعاد فنية وجمالية.

تعي ولو تكبر

ما يفيدك صاح بمسالا

ما قلته خير أو شر

وأصل الدهر ضحيح أقبالاً

كن رجل حزبي

كيس لي محكر شاطر

ولا تخالط دربي

يلعب على الرياح ويسافر

يا بونادم تحقيق

كل شي كان مقدر سابق

بعد الشلة والضيق

يفرج على المخلوق الخالق

صاحب معشوق عشيق

صاح العشق عشيق وعاشيق

مأنوري عيني

ولا نظاهر للناس اسرايز...

من منطلق حكمته وتجربته في الدنيا الزائلة ينصح  
ابن مسايب من يقرأ قصيدته بعدم ترك العنان  
لللسان فيفضح حماقاته وأسراره لمن لا يكتفم السر  
ويتخذها يوماً ما ذريعة وسلاحاً ضده، كما يوصيه  
بعدم مصادقة ومصاحبة من كان وخاصة فئة  
الفاجر، كونه ناكراً للصنيع الجميل، ويحثه على أن كل  
شيء سواء أكان سابقاً أو لاحقاً مقدر ومكتوب عند

### الهوامش

1. - سعيد جاب الخير. (صحفي وباحث جزائري في مجال التصوف والطرق الصوفية): التصوف وشعراء الملاحون في  
الجزائر: بن مسايب أنموذجاً / مقال نشر بمجلة إيلاف الإلكترونية - لندن، العدد 6453، ماي 2007. <https://elaph.com/Web/ElaphLiterature/2007/5/231207.html>
2. - سورة الاحزاب، الآية 13
3. - جمال الدين بن منظور: لسان العرب، مادة قوم، ط 1، دار صادر، بيروت، 1990، ج 12، ص 298 / 297.

د. عبدالمجيد نوسي - المغرب

## خطاب الكرامة الصوفية مقاربة سيحيائية

أولاً: تحديدات أولية<sup>1</sup>:

نقوم في هذه الدراسة بتحليل خطاب الكرامة الصوفية وذلك بالوقوف عند المسار التوليدي للخطاب لوصف المكونات التي يتشكل منها بنيويًا وإبراز اشتغالها لإنتاج المعنى.

(1) الكتابة الصوفية:

لقد بين رولان بارت في تنظيراته أهمية اللسان (بمفهوم فردنالد دوسوسير) بالنسبة للكتابة<sup>2</sup>، فهو الجسد المحمل بالعلامات التي يُمكن أن تكون قاسماً مشتركاً بين كل الكتاب خلال فترة من الفترات التاريخية، لذلك فإنها تُعد وسيلة وظيفية بالنسبة لكل أنواع الكتابة. نجد في سجل الثقافة العربية الإسلامية تعدد أنواع الكتابة الصوفية التي تشترك مع هذه الألفاظ الأخرى في اللغة بصفاتها تساقداً لا مُحدداً. هذه



النبوة، لذلك اختصت بالأولياء، أما المعجزة فهي كل أمر خارق للعادة مرتبط بالنبوة، لذلك اختصت بالأنبياء، "فلا تكون الكرامات قاذحة في المعجزات بل هي مؤيدة لها، دالة عليها"<sup>5</sup>.

إن هذا التمييز وظيفي على مستوى الثقافة العربية الإسلامية، فهو يبين أن كرامات الأولياء تأخذ مرجعية ثقافية لها معجزات الأنبياء ولا يمكن أن تخرج عن نسق هذه المرجعية، لذلك فهي كرامات تابعة تؤكد على صدق المعجزات وصدق الدعوة بالنسبة للأنبياء.

### (3) النص:

سنستغل بنص عنوانه المحقق بـ: عبدالله بن حسين الأمغاري، وهو نص مأخوذ من كتاب دوحة الناشر لمحاسن من كان بالمغرب من مشايخ القرن العاشر 6 / ق 16 الميلادي لمحمد بن علي بن عسكر الشفشاوني المتوفى سنة 1592. يندرج النص ضمن جنس الطبقات الصوفية، أي الكتب التي تؤرخ لمجموعة أعلام التصوف والأولياء الصالحين، حيث ينصب الوصف بالخصوص على كراماتهم وخوارقهم والفضائل التي كانوا يقيمون بها وينتقلون إليها ونوعية طعامهم ولباسهم وعلاقاتهم بمختلف فئات المجتمع. يقول المؤلف: "هذه فهرسة أذكر فيها جميع من لقيته بالمغرب من مشايخ وأخذت عنه رواية أو قرأت عليه علما أو استفدت منه بركة منذ نشأت إلى تاريخ كتبه"<sup>7</sup>.

يتحصل من النص أن الغرض العام في الكتاب هو الإخبار عن مشايخ المغرب في القرن 16، وإن كان اهتم بمشايخ الشمال الذين التقى المؤلف بهم أو استفاد منهم كان يأخذ عنهم رواية أو علما أو بركة، لذلك حرص في الكتاب على عرض كرامات الأولياء وكل ما يتعلق بممارساتهم اليومية في المجتمع وقد اعتمد طريقة خاصة على مستوى الخطاب هدفها ترسيخ دلالة عند المخاطب هي دلالة "أثر حقيقة" الخطاب<sup>8</sup> الذي يرويه وقد تحققت هذه المسألة بفضل خصائص خطابية سنحيل عليها.

الفرضية تجعل أن التمييز بين أنواع الكتابة يتم على أساس الخصائص الخطابية التي يتميز بها نمط كل كتابة. تتحدد الكتابة الصوفية مثل أنواع الكتابات الأخرى من خلال مجموعة خصائص يجب توافرها. لنتمكن من الحديث عن الكتابة الصوفية لابد من أركان ثلاثة تتحقق في هذه الكتابة، وهي: الغرض، والمعجم التقني والمقصود<sup>2</sup>، وهي أركان تكون وحدة غير قابلة للتجزئة.

يتحصل من هذا التحديد أن الكتابة الصوفية مثل أنواع الكتابات الأخرى (الشعرية أو التاريخية) تعتمد اللغة التي تقوم بتحويلها إلى متتالية من الأفعال اللغوية وما يمكن أن يميزها من الكتابات الأخرى التي تشترك معها في وسيلة اللغة هو المعجم الخاص بها والقيمة الأساسية التي تدور حولها والمقاصد التي توجها. غير أن الكتابة الصوفية أنواع<sup>3</sup>، فهي تتوزع بين الشعر الصوفي والطبقات الصوفية وغيرها.

### (2) الكرامة:

تعد كلمة "كرامة" من بين الوحدات المعجمية التي يستند إليها معجم كتب طبقات الصوفية، فهي ترتبط بالعنصر الفاعل الذي تترجم له هذه الكتب وهو الولي. وقد اهتم بعض مؤلفي هذه الكتب بتحديد دلالة هذه الكلمة. يقول أبو يعقوب يوسف بن يحيى التادلي المعروف بابن الزيات: "اعلم أن كرامات الأولياء جائزة عقلا ومعلومة قطعاً. وممن قال بها إمام المتكلمين القاضي أبوبكر بن الطيب فقال: إن المعجزات تختص بالأنبياء والكرامات تكون للأولياء. وذكر الإمام أبو حامد رحمه الله تعالى كرامات الأولياء، فقال: ذلك مما لا يستحيل في نفسه لأنه ممكن لا يؤدي إلى محال"<sup>4</sup>.

يعد هذا النص أساسياً، فهو وارد في باب بعنوان: "في إثبات كراماتهم"، هدفه العام الاستدلال على ثبوت كرامات الأولياء؛ فهو يؤكد أنها مقبولة عقلاً ويستند في ترسيخ ذلك على أقوال الأئمة وهم الباقلاني وأبو حامد الغزالي. كما يشير النص إلى نوعية الفروق بين الكرامات والمعجزات. فإذا تمثلت الكرامة في كل أمر خارق للعادة، فإنها تكون غير مرتبطة بدعوى



## ثانياً: تنظيم النص:

سنحاول أن نبين في هذه الملاحظات نوعية المقاربة المنهجية التي ستوجه تحليلنا لهذا النص. يمثل النص بالنسبة لهذا العمل أساساً نصاً سردياً وذلك لكون الخصائص الخطابية التي تحدده تحقق في الخطاب السردى:

1. يشمل النص بعض الصيغ التعبيرية الأساسية التي يبني عليها الخطاب: "حدثني الرضي الشيخ أبو العباس" قال لي: تشير هذه المعينات إلى العناصر الأساسية في النص وهي وجود: سارد يستثمر ضمير المتكلم لإنجاز وظيفة السرد، نص مسرود يتكون من الشخصيات والأفعال ومسرود -له يتلقى النص السردى- يندرج النص، إذا، ضمن بنية سردية تتكون من كل الترهينات الناقلة للنص والتي تسهم في تحقيق المحكي.

2. يشمل النص نسقين: نسق لغوي، يتمظهر من خلاله النص، ونسق حكاى، أي مجموع العناصر الحكائية (الشخصيات التي تتأطر داخل فضاء وتنجز مجموعة من الأفعال كما تدخل في علاقات مع بعضها البعض، كما أن الشخصيات تتحول من حالة إلى حالة). وتتباين هذه العلاقات بين علاقات التوافق التي تساعد شخصية بموجبها شخصية أخرى أو علاقات التقابل بين الشخصيات التي تؤدي إلى نوع من التعارض والجدلية. تبين هذه العناصر أن خاصية السردية تتحقق في هذا النص، لذلك يمكن اعتماد المقترحات النظرية التي قامت سيميائيات السرد بصياغتها لتحليل النص السردى كيفما كانت طبيعته التجنيسية، سواء تعلق الأمر بالحكاية الشعبية أو بالقصة القصيرة أو بالأسطورة المتوفرة على الملامح السردية وقد تجلّى ذلك خاصة في النموذج النظري الذي شيده ألجرداس جوليان كريماس مستلهما في ذلك تحليل عالم الفولكلور الروسي فلاديمير بروب أو تنظيرات كلود ليفي ستروس بخصوص الأسطورة<sup>9</sup>.

## ثالثاً: تقطيع النص:

لتحليل النص، سنقوم بإجراء أولي يهدف إلى توزيع النص من خلال مجموعة مقاطع بناء على معيار للتقطيع<sup>10</sup> يتمثل في وحدة التيمة في كل مقطع، ذلك أن كل الملفوظات ترسخ تيمة موحدة.

يفتح المقطع الأولي (أ): بالمفوظ "ومنهم أعجوبة الدهر". (دوحة الناشر، ص. 95). يعد هذا المقطع استهلاليا، ذلك أن التيمة التي توحد بين عناصره المعجمية هي: مركزية الشيخ في النص وقد أورد المؤلف مجموعة وحدات تحيل على مقومات ترسخ هذا التشاكل مثل: الشيخ، المناقب، أعجوبة الدهر، وهي وحدات تعزز هذه التيمة.

أما المقطع الثاني (ب): فيستهل بالمفوظ الآتي: "حدثني الرضي الشيخ أبو العباس قال لي" (دوحة الناشر، ص. 95)، تترابط الملفوظات في هذا المقطع لترسخ تيمة موحدة: مرافقة عبدالله بن حسين للشيخ أبي محمد الغزواني. وتعد هذه التيمة وظيفية لأنها تبين بداية اكتساب الشيخ عبدالله بن حسين "للبركة" التي ستؤهله لأن يقوم بإنجاز مجموعة كرامات.

أما المقطع (ج): فيعمل على تخصيص التيمة الأولى (مركزية الشيخ)، ذلك أن الملفوظات السردية المكونة له تحدّد بعض مظاهر بطولة الشيخ، ومنها قدرته على استرداد "بقرته" التي استحوذ عليها عمال السلطان مستعيناً ببركة الشيخ الغزواني.

أما المقطع (د): الذي يستهل المتلفظ بـ "فما كان إلا برهة من الزمن" (دوحة الناشر، ص. 96)، فيعمل على تخصيص نفس الدلالة، حيث يحيل على حصول الشيخ على البركة وإنجاز كرامة إخصاب المرأة التي لاتلد.

أما المقطع (هـ): فتعمل ملفوظاته السردية على تحديد مكونات البرنامج السردى الثالث، نقرأ في المقطع: "انتشر صيت الشيخ عبدالله بن حسين وقصده الوفود وظهرت على يده الخوارق التي لا تحصى، منها أن الطير المؤذي كالبرطال والجراد

#### رابعاً: أصوات السرد:

يُفتتح النص كالآتي: "ومنهم أعجوبة الدهر الشيخ الولي ذو المناقب التي لا تُحصى كثرة أبو أحمد عبد الله بن حسين الحسني، من شرفاء بني أمغار أهل عين الفطر" (دوحة الناشر، ص. 95). نلاحظ أن عملية التلطف تعتمد ضمير الغائب لإنتاج الخطاب، وهذا الاختيار له انعكاسات فنية على مستوى وضعية السارد: فهو يبدو خارج الحكاية، كما أن اعتماده على ضمير الغائب يمثل سمة من سمات إضفاء "أثر الحقيقة"<sup>12</sup> على الخطاب، فالسارد يُقنع، استناداً إلى هذا الاختيار، بموضوعة الخطاب.

يعدُّ هذا الاستهلال وظيفياً، إذ قام السارد بتحديد الإطار العام للنص وهو الذي يشمل عنصراً (شخصية عبد الله بن حسين الأمغاري) سيتركز حوله السرد يرتبط تحديد الإطار برسم السمات العامة لهذه الشخصية: أعجوبة الدهر - الشيخ - الولي - ذو المناقب، وهي سمات تكشف صورة الشيخ، تقدمه هذه الصور مثل شخصية خارقة في زمنه بفضل ولايته ومناقبه. إن تبشير الشخصية منذ الاستهلال يبرز أن نمو النص سيصف مسار الشخصية من حيث الحالات التي يكون عليها والتحويلات التي يمر منها إلى حالات جديدة، بمعنى أنه سيصور المسار السردى لشخصية الولي.

بعد المقطع الاستهلالي في النص، ستتميز عملية التلطف بحدوث لا-اندماج تلفظي، وهي آلية تلفظية يتم بموجبها إسقاط ضمير الغائب وإبداله بضمير آخر مغاير هو ضمير المتكلم، حيث يقول:

"حدثني رضي الشيخ أبو العباس قال لي: لما مر الشيخ سيدي أبو محمد الغزواني بضريح الشيخ أبي إبراهيم المدفون بقرية تامصلوحت"<sup>13</sup> (دوحة الناشر، ص. 95)

نلاحظ في هذا المقطع الثاني أن السارد الذي هو المؤلف الفعلي يتجاوز القاعدة السردية التي افتتح بها النص ويدرج نفسه داخل السرد اعتماداً على ضمير المتكلم "حدثني"، غير أنه لا ينجز السرد بصفة

ونحوها إذا نزل بفدان زرع أو بالكرم من الجنانات يكتب دعوته إلى الشيخ في رقعة وتجعل في قصبة وترفع في الفدان فإن الطير يرحل من حينه" (دوحة الناشر، ص. 97)، تدلُّ ملفوظات هذا المقطع على قدرة الولي / البطل على إنجاز أفعال تحقق قيم السرور للأفراد.

أما المقطع (و): فيمثل المقطع الاختتامي الذي ينتهي به النص. يستهل كالآتي: "وبالجملة فمناقبه كثيرة لا تحصى، ولو تتبعناها لكانت تستدعي إلى ديوان مستقل" (دوحة الناشر، ص. 97)، إذا كانت المقاطع السابقة تُخصص المقولة التي استهل بها المتلفظ النص وهي "مركزية الشيخ" من خلال وصف الأفعال / الكرامات، فإن هذا المقطع يتميز بمرحلة الجزاء كما تُجدها خطاطة السرد، وهي التي يقدم فيها المتلفظ "حكماً" حول فعل البطل من حيث إنجاز المسار السردى وتحقيق الموضوع.

#### (1) منهجية التحليل:

إن محاولة الاقتراب من بعض كرامات الأولياء هو تناول نوع من الكتابة التي تؤرخ لبعض الرجال الذين يرتبطون بالمعيش الاجتماعي والثقافي، لذلك لم يتم الاهتمام بهم على مستوى التاريخ الرسمي والعام.

تمثل الكرامات جزءاً من الثقافة المغربية الشعبية، فطبولوجيا الجغرافية المغربية على الساحل أو في الداخل تتميز بانتشار أضرحة أو أمكنة ترتبط باسم ولي تُحكى عنه مجموعة كرامات ويقصده الناس للاستشفاء من مرض يرتبط بالإنسان أو بالحيوان أو المساعدة على قضاء حاجة من الحاجات<sup>14</sup>.

يهدف تحليل الكرامة إلى الوقوف أولاً عند مكوناتها التي تتحكم فيها من أجل إبراز كيفية اشتغالها على مستوى الواقع، فالكرامة لا تحيل على عناصر واقعية وإنما تعتمد على عناصر أسطورية غير مُحتملة. وعلى الرغم من أنها تحتوي على عناصر أسطورية، فهي تظل حاضرة مثل عنصر من عناصر تأويل الواقع.



(2)

وهو السبيل للإقناع بالكرامات التي سيلسبها للشيخ أبي عبد الله الحسيني الأمغاري. تتضح وظيفة هذه الآلية من خلال هيمنة صوت السارد الثاني في النص، فهو يظل ناقلاً لأخبار الولي كما تبرز ذلك الملفوظات: "وكان والذي في جملته، فالتفت إليه الشيخ وقال له... قال: فارتحل والذي". تدل استراتيجيات التلفظ على أن السارد له مقصدية الإخبار وإقناع المخاطب - المسرود له الذي يوجد في الطرف الآخر من عملية التواصل.

#### خامساً: المسار التصويري:

إن ما يميز هذا النص من النصوص الأخرى الشعرية أو التاريخية هو المعجم الذي يبني عليه، فهو معجم يرتبط بالتيمة الأساسية، لذلك سنعمل على تحليل هذا العنصر انطلاقاً من مفهوم المسار التصويري الذي يحلّل الوحدات المعجمية في نسقيتها، فإذا كانت "الوحدات المعجمية تظهر، مبدئياً، في إطار الملفوظات، فإنها تتعالى على هذا الإطار وتكون لنفسها مساراً تصويرياً علائقياً يتم وفق مقاطع كاملة ويكون مجموعة من الأشكال الخطائية"<sup>16</sup>. يُعد مفهوم المسار التصويري إجرائياً؛ فهو يجعلنا نتجاوز تحليل الوحدات المعجمية كوحدات منفصلة لأنه يؤكد على ضرورة

مباشرة، فهو يسرد بواسطة سارد ثان هو الشيخ أبو العباس "الرضي الشيخ أبو العباس قال لي: "، غير أن الفرق بين الساردَيْن هو أن الشيخ أبا العباس يؤدي وظيفتين في النص: فهو سارد ثان ويُعد في الوقت نفسه شخصية من بين شخصيات الحكاية، إنه سارد داخل الحكاية. تبين خاصية وجود السارد الثاني حرص المؤلف - السارد على مصدر الحكاية؛ فهو ينجح الشيخ أبا العباس ليستند إليه بصفته سلطة يستقي منها ما يحكيه. وتظهر وظيفة هذه الآلية التلفظية في كون السارد يستند إلى الشيخ أبي العباس الذي يحمل سمة أساسية وهي أنه ابن الشيخ، لذلك فإن خطابه سيكون مُقنعاً. وتلتقي هذه الصيغة الفنية في الكتابة مع آلية السند في الثقافة العربية الإسلامية، فصحة المتن تقتض بالاسناد<sup>14</sup>، أي بسلسلة الرواة الذين تتوفر فيهم الثقة.

إن التغير الذي يميز عملية التلفظ من حيث تنويعات الضمائر في السرد يرتبط باستراتيجية السارد؛ فهو يحاول أن يشيد خطابه معتمداً على مجموعة من الصيغ من بينها تفويض السرد لسارد ثان يمكن أن يكون حجة هو الشيخ أبو العباس الذي كان ملازماً لأبيه. ترمي هذه الصيغة في التلفظ إلى إقناع المسرود له بموضوعية الخطاب الذي يروي، أو "بحقيقة أليته"<sup>15</sup>،



والخوارق تحيلُ على الإنجاز المُبهر والمُعجز الذي يتجاوز الطبيعي، و"الحكم على كل طير يلحق أذى"، يجدُ له مرجعية في القصص القرآني ويدلُ على المعرفة بالغة الطير. تقضي آثار المعنى في انسجامها إلى دلالة منسجمة وهي: القوة .

"الله جعل لك حكمة".

تدلُ الوحدة الرئيسية في الملفوظ على المعرفة التي يتميز بها الولي / الذات الفاعلة في المحكي الصوفي، لذلك فهي تحيلُ على العلم.

نلاحظ أن المسار التصويري يشغلُ غير اليات؛ يتميز بتراكم الوحدات المعجمية التي تربط بينها علانق، حيث تحيلُ على "آثار معنى" منسجمة تعملُ على تأكيد مقوم دلالي موحد. تؤدي العلاقات بين هذه الوحدات إلى ترسيخ بعض المقومات الدلالية: الجفاف، الخصب، الأمن، القوة. تُعد هذه المقومات تكثيفا لدلالة هذه الوحدات المتميزة بالتمطيط.

نلاحظُ في الوقت نفسه تراكم وحدات معجمية تتميز بالتقابل، ويقضي إلى بناء مقولات تتميز بالتقابل، بحيث أصبح أمام المقولات الآتية:

- الجفاف / الخصب

- الأمن / الخوف

- القوة / الضعف

- العلم / الجهل

تعدُّ هذه المقولات الاثنائية المتولدة عن المسار التصويري أساسية لأنها تحدُّ عناصر الدلالة في النص. فالمقولات الاثنائية ترتبطُ بالحقل السوسيوثقافي العام:

- "الخصب / الجفاف" تحيلُ على مقولة طبيعية.

"القوة / الضعف" تحيلُ على مقولة سوسيوثقافية.

"الأمن / الخوف" تحيلُ على مقولة اجتماعية-نفسية.

"العلم / الجهل" تحيلُ على مقولة ثقافية.

ترتبط المقولات الاثنائية التي تولدت عن تحليل المسار التصويري بالشيخ / الولي / الذات الفاعلة،

تحليلها من منظور علانقي. حين يحدُّ الخطاب تشاكلا دلاليا<sup>17</sup> عاما، فإنه يعمل على تكوين مسار عام يتشكل من وحدات معجمية تُخصص هذا التشاكل .

يمكن إذا، تحليل المعجم مثل نسق تربط بين عناصره مجموعة علاقات تفضي إلى تكوين دلالة عامة. نحدد في البداية جملة الوحدات المعجمية التي تميز المعجم في النص:

- "والقرية المذكورة خالية متعطشة لا ماء بها".

- و"الأرض خالية مقفرة لا أنيس بها".

تتميز هذه المجموعة بالية خطابية هي التراكم لوحات تتكرر أو تكون متقاربة؛ فالوحدات "خالية" تدلُ على الفراغ، وهو نفس المقوم الدلالي الذي تحيلُ عليه الوحدة "مقفرة". أما الوحدات "متعطشة" و"لا ماء بها" فتدلُ على نضوب الماء. إن توارد هذه المقومات يفضي إلى دلالة منسجمة هي: الجفاف.

"المرأة العقيمة إنما تلد إذا أكلت طعاما مسته يدك".

"إن الله يحيي عمرانته على يديك".

تشتملُ المجموعة على وحدتين معجميتين: "تلد، يحيي"، تسهمان في الانتقال من حالة العقم إلى الولادة ومن الموت إلى الحياة، لذلك فإن التجانس الدلالي للمقومات يسعفُ في بناء دلالة: الخصب.

"من كان في كفالة أولياء الله لا يخاف شيئا".

تحيلُ الوحدات المعجمية إلى مقوم الأمن، ذلك أن من كان في ضيافة الولي لا يمكن أن يساوره الخوف من العوامل الخارجية، سواء من السلطة أو غيرها من العوامل المعاكسة الأخرى.

"تقوت العزيمة"

"ظهرت على يديه الخوارق"

- "جعل لك الحكم على كل طير يؤذي"

تفصح وحدات هذه المجموعة عن "آثار معنى" منسجمة؛ فالعزيمة تدلُ على الإرادة القوية والثبات.

الدلالة العامة للنص. يتم تحليل التركيب العاملي من خلال مستويين يُعدُّ كل واحد منهما مُتمفصلاً مع الآخر، وهما: مستوى الفواعل والعوامل، فتحليل المستوى الأول يفضي إلى الثاني.

حسب هذا التحديد، يعدُّ الفاعلُ عنصراً قابلاً للتفريد ولا تُؤخذ لقب ومجموعة من السمات. تُعدُّ هذه العناصر إجرائية بالنسبة للفاعل في النص السردي، فهي تمثل مجموعة مؤشرات تساعد القارئ على بناء مكونات الفاعل لإعطائه بعداً دلالياً داخل النص في علاقته بالشخصيات الأخرى.

يمكن في ضوء هذا النموذج أن نُحدد مجموعة فواعل النص مع السمات التي يختصون بها لنتمكن من تحليل هذا المستوى، وهم كالآتي حسب ظهورهم في النص:

- أبو أحمد عبد الله بن حسين الحسني.

الشيخ أبو العباس

الشيخ سيدي أبو محمد الغزواني.

- الشيخ أبو إبراهيم.

المرأة العقيمة.

عمال السلطان.

الشيخ أبو الحسن علي بن أبي القاسم.

يُدرج الساردُ الفاعل في النص مُرفقاً بالاسم الذي يُعدُّ أول سمة تتخذها الشخصية، وهذه السمة وظيفية لأن التسمية تميز أولاً بين الفواعل في النص، غير أن السارد يضيف مجموعة صفات أخرى ترتبط بالاسم. بالنسبة للفاعل الأول في النص: عبد الله بن حسين، يستهل السارد النص بمجموعة من السمات التي تصفه قبل ذكر اسمه:

"ومنهم أعجوبة الدهر الشيخ الولي ذو المناقب التي لا تحصى. أبو أحمد عبد الله بن حسين الحسني" (دوحة الناشر، ص. 95).

إن التبنيير الخارجي لهذا الفاعل مند المقطع الاستهلالي في النص هو للتأكيد على "وظيفية" هذه السمات في تكوين صورة الفاعل ودلالته، حيث تُحدّد هذه السمات

أي العنصر المؤطر في النص، ذلك أن وحدات المسار التصويري كلها مركزة حول الولي. ترتبط المقومات الإيجابية في هذه المقولات بمسار البطل، فهو يحقق الخصب ويحاول أن ينفي الجفاف، جفاف الطبيعة. وهو يمتلك القوة وينفي الضعف، فكما يواجه الطبيعة، يواجه أسباب الضعف. وهو يحقق الأمن ويبعد الخوف، الخوف من السلطة أو من الطيور المؤذية. وهو يمتلك العلم والحكمة، وينفي الجهل.

يمكن أن نُعدّ هذه المقولات الاثنائية المتقابلة سنناً عاماً يتحكم في النص. إذا كانت هذه المقولات الاثنائية تتحكم في النص وتُحدد عناصر الدلالة الأولية، فإنها ترتبط بالبنية العميقة للنص، أي الدلالات الناتجة عن تراكم المقومات من خلال العلاقات بين الوحدات المعجمية، فكيف تتحقق هذه الدلالة على مستوى البنية السطحية التي تتمثل في مجموعة العوامل الفاعلة في النص؟

## سادساً: بنية العوامل في النص:

سنحاول في هذا العنصر تحليل التركيب العاملي الذي يبرز مسار الشخصيات في اكتساب قدرة معينة على إنجاز الأفعال وفي كيفية إنجاز برامجها السردية التي يمكن أن تنتهي بالفشل أو بالانتصار لأن الشيخ الولي يتخذ في النص مساراً عاماً هو المسار السردى وينتقل بمراحل متعددة داخل هذا المسار، حيث تعترضه "الاختبارات" قبل أن يصل إلى مرحلة القدرة التي يكتسب فيها صفة البطل القادر على تحقيق الموضوع الذي حدده لنفسه. إن الاختبارات تنتج عن حركة الشخصيات الأخرى التي تعاكسه وقد تهدف إلى إفشال برنامجه، فغالبها تُرجح قدرته السالبة وغلبته ترجح قدرته الإيجابية. إن التركيب العاملي هو المستوى الذي يقوم باستجلاء مسار الشيخ - الولي في بحثه عن الموضوع وعلاقته بجملة العناصر الأخرى الفاعلة في النص. هذه الحركة المُعاكسة أو المُساندة هي التي تولد دينامية المسار السردى وتبرز أهمية هذا العنصر على مستوى الدلالة، إنه ينتج "أثار المعنى" التي تكون

يأنجاز أفعال وبرنامج سردي. هذا الموقع تعززه أيضا خاصية نصية، وهي أن السارد يدرجه في مُستهل النص بغرض تبثيره، لذلك فهو يؤدي وظيفة الذات الفاعلة.

تمكنُ قراءة النص من تحديد البرامج السردية لهذه الذات الفاعلة، ذلك أن الذات تقوم في النص الصوفي بأفعال وإنجازات خارقة متعددة على شكل برامج سردية سنعملُ على تحليلها جميعها ثم محاولة التركيب بين مكوناتها.

يتحدد البرنامج السردى في الوقت الذي يصبح فيه العامل-الذات مرتبطا بموضوع-قيمة، أي بموضوع تنغرس داخله قيم اجتماعية أو ثقافية وتكون العلاقة بينه وبين الموضوع علاقة رغبة، ف نوعية العلاقة هي التي تؤثر على بداية برنامج سردي خاص بالعامل الذات. ثم يبرز هنا بين الموضوع والقيمة: فالموضوع هو موقع أو فضاء تركيبي<sup>19</sup> يحتوي على قيمة معينة، والعامل حين يحاول الحصول على الموضوع، إنما يحاول، في الحقيقة، تملك تلك القيمة لأن الموضوع يكتسي أهميته بما يحمله من قيم.

نقرأ في المقطع (ج):

"...ثم إن الشيخ الغزواني توفي وأقمنا مدة مديدة، فاجتاز يوما بعض غمالم السلطان على طريق تامصلوحت، فوجد تلك البقرة في بعض مراعيها، فقال لأصحابه: هذه ضالة حيث هي وحدها فاحملوها وضيروها في بعض مصالح المخزن، فلما تفقدها والذي قيل له إن خدام السلطان حملوها، فذهب إلى مراكش وهولا يعرف بها أحدا..." (دوحة الناشر، ص. 96).

إن تحليل مكونات المقطع يكشف عن مجموعة ملفوظات سردية دالة:

ضيروها (البقرة) في بعض مصالح المخزن.

- فلما تفقدها والذي قيل له إن خدام السلطان حملوها.

فذهب إلى مراكش وهولا يعرف بها أحدا...

تمسرح الملفوظات مشهدا سرديا يتكون من الذات الفاعلة (الولي عبد الله بن حسين) ومن موضوع

بالنسبة للقارئ جملة الممارسات والسلوكات لهذا الفاعل. إن الوحدات التي تصف الفاعل تنتظم بشكل نسقي داخل "مسار تصويري"<sup>18</sup>.

لأنه يسمح بتشديد صور لهذا الفاعل نصطالحُ عليها بالأدوار التيماتيكية لأنها تصف الممارسات السوسيوثقافية للفاعل. يقدم النص مجموعة من الوحدات المعجمية التي تحدد السمات العامة لهذا الفاعل.- المسار التصويري لعبد الله بن حسين الأمغاري:

أعجوبة الدهر، الشيخ، الولي "المشيخة" شيخ، ولي.

شرفاء بني أمغار "الشرف" شريف.

الشيخ سيدي أبو محمد الغزواني "العلاقة بالشيخ الغزواني" الشيخ الغزواني.

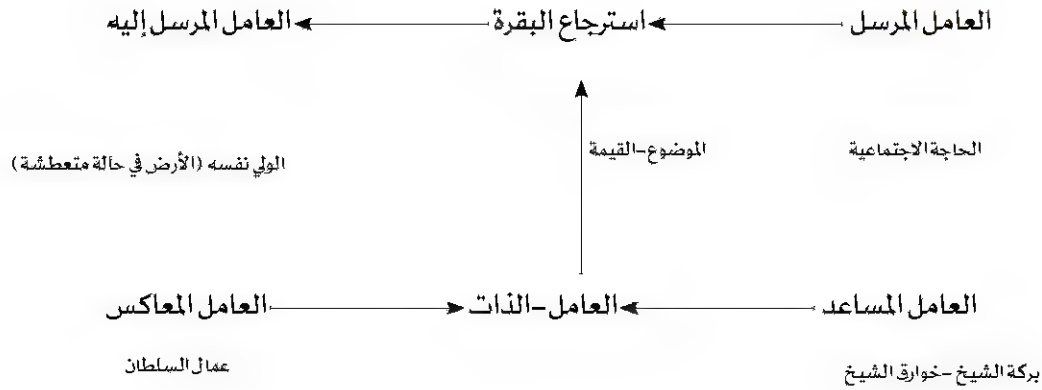
وكان والذي في جملته مرافقة الشيخ محمد الغزواني مرافق للشيخ الغزواني - ياسيدي اجعل لي سببا استعين به على هذا الشأن طلب السبب من الشيخ الطالب.

انتشر صيت الشيخ... وقصدته الوفود تطلب منه البركة الشيخ المطلوب.

نلاحظ أن كل ملفوظ يمكن اختزاله إلى تيمة تمثل المقوم الدلالي العام والمنسجم، وكل تيمة تشير إلى إنجازات الفاعل، أي إلى الأدوار التيماتيكية التي يُنجزها. إن هذه الأدوار التيماتيكية (شيخ، شريف، مريد الشيخ الغزواني، مرافق الشيخ الغزواني، الشيخ الطالب، الشيخ المطلوب) وظيفية: فهي تحدد صورة مكثفة لهذا الفاعل، إنها تحيل على أحد العناصر الفاعلة في ثقافة المجتمع المغربي خلال فترات تاريخية هو عنصر الولي الذي يتركز، حسب التحليل، في تجذره في المجتمع على مجموعة من القيم السوسيوثقافية. فدور مرافق للشيخ الغزواني يحيل على العلاقة الروحية بين الولي وشيخه. أما دور مريد الشيخ الغزواني، فيحيل على العلاقة الروحية التي تربط الشيخ بالشيخ-المرجعية.

إن إنجاز الفاعل لهذه الأدوار السوسيوثقافية يجعله، من بين الفاعلين، المؤهل لأن يؤدي وظيفة مركزية في النص هي وظيفة العامل-الذات التي يمكن أن تضطلع





يحول هذا المشهد على وجود تصادم جدلي بين عاملين، كل واحد منهما يريد الحصول على الموضوع، فهناك البطل والبطل - المضاد، ويمكن صياغة هذه العلاقة على الشكل الآتي:

تعني حركة العامل المعاكس أن قدرة العامل - الذات سلبية وأنه سيستمر في حالة انفصال، لذلك فهو مجبر على التماس المساعدة من عامل - مساعد يوفر له الاستطاعة لتحقيق الموضوع. إن الاستطاعة بالنسبة للولي هي العنصر الأساسي، فهي ليست بقدرة مادية كما هي قدرة عمال المخزن، ولكنها قدرة تنتقل عبر اللغة، قدرة لغوية، قدرة تنتقل من الشيخ المدفون إلى مريده الذي يحكي عن حالته ويبكي على قبره.

نقرأ في المقطع (ج):

"فذهب إلى مراکش وهو لا يعرف بها أحدا سوى الشيخ أبي الحسن على بن أبي القاسم المتقدم الذكر، فذهب إليه وأخبره بما جرى، فقال له: ومن هو هذا العامل؟ فقال له لأدري، فقال أبو الحسن: اذهب إلى شيخك الذي أسكنك في ذلك القبر ليرد عليك بقرتك. قال فخرج من عنده إلى قبر الشيخ الغزواني وبكى عليه ثم حكى له مقالة أبي الحسن وأنصرف خارجا إلى تامصلوحت، فلما خرج من الباب الجديد وجد البقرة واقفة والعامل راكب بإزائها" (دوحة الناشر، ص. 96)

يشمل المقطع الملفوظات السردية الآتية:

(البقرة) ومن قيمة (مادية = أهمية البقرة بالنسبة للشيخ) ترتبط بالموضوع، وعلاقة الذات بهذا الموضوع هي علاقة انفصال، لذلك فإن العامل - الذات يرغب في استرجاع البقرة التي أخذها عمال السلطان. إن هذه العلاقة بين الذات والموضوع هي التي تمثل العنصر الدينامي المحرك للبرنامج السردية، فتجريد الذات من الموضوع يجعله في علاقة مواجهة جدلية مع السلطة. يقدم المشهد العناصر الآتية:

(عا1 U موضوع - قيمة)

(عا2 N موضوع - قيمة)

إن الانتقال من حالة الفقد إلى حالة الاتصال وتملك الموضوع لا يتم إلا من خلال برنامج آخر يساير البرنامج الرئيس، والجوهر فيه هو الحصول على الاستطاعة التي تسعف في إنجاز الموضوع لأن كل إنجاز يتطلب بشكل منطقي استطاعة. إن الذات الفاعلة تواجه في هذا البرنامج بعناصر أخرى تحاول إلحاق الفشل بالذات الفاعلة، وتتمثل في: عمال السلطان، خدام السلطان. يعد هذا العامل جماعيا لأنه يعد تمثيلا للسلطة. تشير هذه الوضعية التركيبية بشكل مُحايث إلى وجود برنامجين مُتسمين بالازدواجية: إذا كان هناك عامل يفقد الموضوع، فإن هذا يعني أن هناك عاملا ثانيا هو الذي يمتلكه، إن مواضيع القيمة تتميز بالانتقال من عامل إلى آخر، من الشيخ إلى عمال السلطان.

ما تشترك فيه الذوات في هذه الفئات هي "الوظيفية" أي قدرة الذوات على الاشتغال، على تأدية مجموعة أفعال. إن القدرة كعنصر أساسي بالنسبة لتحقيق البرنامج السردى تنتقل من الشيخ "المدفون" إلى الولي الذي يؤدي وظيفة الذات الرئيسية. إذا كان مصدر هذه القوة هو طبيعة الأموات / الأرواح التي تنجز وظيفة على مستوى النص، يمكن أن نُعدّها "قدرة" أسطورية<sup>20</sup> لأنها صادرة عن فئة الذوات غير القادرة على إنتاج قدرة "مادية" مُحققة تُضاهي قدرة العامل المعاكس. إن شكل القدرة في النص هو من بين المكونات الأسطورية في نصوص الكرامات، أي أن هذا العنصر هو الذي يُحدد المظهر الأسطوري في نص الكرامة. إن القدرة الأسطورية التي تُحصل عليها الذات الفاعلة هي التي تُسعفها في الحصول على الموضوع وهو استرجاع البقرة من "عمال المخزن" الذين يُجسدون السُلطة بمظهرها القهري والإكراهي. ويمكن صياغة هذه الوضعية من الحكاية بالملفوظ الرمزي الآتي:

(ع11 موضوع) ————— (ع2 موضوع)

يتحصل من الملفوظ أن امتلاك العامل الأول للموضوع يدلّ، ضمناً، على فقدانه بالنسبة للعامل الآخر. وتدلّ هذه الحالة السردية الجديدة على انتهاء سيروية الصراع بين العامل - الذات (البطل) ومعاكسه (البطل - المضاد) بانتصار العامل الأول معتمداً على القيمة الجهية: القدرة، مُستمدة من بركة الشيخ. تُعدّ "البركة" قيمة ثقافية يحصل عليها العامل - الذات (الولي) من خلال العلاقة بالشيخ - المرجعية. ينمو النصّ بصيغة تبين تحول الولي من وضعية إلى وضعيه جديدة. فالمقطع - ج - الذي يحقق فيه العامل الذات أول برنامج سردي ينتهي بملفوظ سردي أساسي:

"فذهب والذي مسروراً بما جرى من كرامات وقد تقوت العزيمة" (دوحة الناشر، ص. 96).

يشير الملفوظ السردى إلى قدرة وإنجاز إيجابيين بالنسبة للعامل الذي تحول من وضعية الشيخ التابع إلى شيخ له أتباع ويتميز "ببركة". فالعنصر الأساسي في البرنامج السردى في هذه النصوص هو القدرة التي

"فقال فخرج من عنده إلى قبر الشيخ الغزواني ويكى عليه ثم حكى له مقالة أبي الحسن"

"فلما خرج من الباب الجديد وجد البقرة واقفة والعامل راكب يازائها".

وهي تبين وضعية الذات التي تتميز بعناصر جديدة:

حصول الذات الفاعلة على القدرة، وتتمثل في "بركة" الشيخ الغزواني التي تمكنه من تحقيق الموضوع.

إنجاز الذات الفاعلة للبرنامج السردى، وهو الحصول على الموضوع - القيمة (البقرة)، نتيجة حصوله على قيمة القدرة، وهي التي تُحقق له الاستطاعة.

إن وحدات الملفوظ السردى "فخرج من عنده إلى قبر الشيخ الغزواني ويكى عليه ثم حكى له مقالة أبي الحسن" تبين أن القدرة التي حصل عليها الولي والتي تستند على بركة الشيخ تنتقل من الشيخ الغزواني الذي يتسم بسماوات: / ميت /، / مدفون /، إلى مريده الذي يبكي على قبره ويحكى له قصته مع العناصر المُعاكسة (عمال السلطان). وتعدّ هذه القدرة أسطورية لأنها تنتقل من الشيخ الميت إلى الولي الحي.

على المستوى الوظيفي، يشير هذا الانتقال للقدرة إلى وظيفة الشيخ وهو في العالم الآخر، بمعنى أن الفعل في هذا النص لا يرتبط بالأحياء دون غيرهم، ولكنه يرتبط أيضاً بالشيخوخ الذين يفعلون وهم في حالة موت. فالشيخ الغزواني يستطيع أن يُحقق للذات الفاعلة القدرة التي تُسعف في الاتصال بالموضوع (البقرة). إن هذه الخاصية (اشتغال الشيخ الميت) تفرض ضرورة التفكير في تصنيف خاص بالذوات الفاعلة في نصوص الكرامات، فالذات لا تتميز في هذه النصوص دائماً بسماوات: + حي، + فرد، فهو يمكن أن يتميز أيضاً بسمة: + ميت، لكن رغم هذه السمة، فإنه يشتغل ويُؤدي وظائف داخل النص. يمكن، إذاً، أن نلاحظ داخل نصوص الكرامات وجود طبقتين من الذوات:

طبقة الأحياء.

طبقة الأموات أو طبقة الأرواح.

الاستعمال وهي: البركة التي تكون القدرة الأساسية للعامل- الذات.

3. يشير الملفوظ السردي إلى إنجاز العامل-الذات للبرنامج السردى الرئيس، ويتمثل في نجاح وصفة الولي وقدرة المرأة على الإنجاب، وتحول المرأة من حالة العقم إلى حالة الإنجاب .

أما المقطع (هـ): فتقوم ملفوظاته السردية على تحديد مكونات البرنامج السردى الثالث، نلاحظ ذلك من خلال النص:

"انتشر صيت الشيخ عبدالله بن حسين وقصده الوفود، وظهرت على يده الخوارق التي لا تحصى، منها أن الطير المؤذى كالبرطال والجراد ونحوها إذا نزل بفدان زرع أو بالكرم من الجنائن يكتب دعوته إلى الشيخ في رقعة وتجعل في قصبة وترفع في الفدان فإن الطير يرحل من حينه" (دوحة الناشر، ص. 97).

تحليل ملفوظات النص على مكونات البرنامج السردى :

1. انتشر صيت الشيخ عبدالله بن حسين وقصده الوفود، وظهرت على يده الخوارق.

2. منها أن الطير المؤذى كالبرطال والجراد ونحوها إذا نزل بفدان زرع أو بالكرم من الجنائن يكتب دعوته إلى الشيخ في رقعة وتجعل في قصبة وترفع في الفدان فإن الطير يرحل من حينه .

يشير الملفوظ السردى الأول إلى العامل-الذات وإلى قدرته التي يضاف إليها عنصر آخر يركي البركة وهو الخوارق التي تظهر على يديه، فهي تدعم قدرته الإيجابية.

أما الملفوظ السردى الثانى، فيشير إلى الموضوع - القيمة الذي يحققه العامل-الذات وهو إبعاد البرطال والجراد عن الحقول لضمان سلامة المحصول، ويمثل تحقيق هذا البرنامج الإنجاز الإيجابي للعامل.

3. أما العامل- المرسل فيتمثل في الحاجة الاجتماعية للوفود التي تقصد الشيخ طالبة العون.

تحدد بهذه القيمة الجهية: "البركة"، وهي قيمة ثقافية غير مُحَقَّقة مادياً، لكنها أساسية لأنها هي التي تجعل من الولي قادراً على أداء جملة وظائف داخل الإطار السوسيوثقافى.

تقدم لنا المقاطع الأخرى في النص (د-هـ) مجموعة من البرامج السردية التي يقوم العامل-الذات (الولي) بإنجازها. يمكن أن تبين ذلك من خلال تحليل الملفوظات السردية:

"فقال أبو الحسن: لي امرأة لا تلد قط وأردت الذرية فجنّت بها إلى ضريح سيدي إبراهيم، فقال له والدي: هذه الحاجة تُقضى إن شاء الله بحول الله ومشيتته من بركة شيعي، فقال له افعل ما أمرك به، فأمر والدي بصرة دقيق تأتيه، فأق بها وفتحها وفضل فيها ثلاثاً، وقال لأبي الحسن: مُرها تجعل منها عصيدة وتفطر عليها ثلاثة أيام، ففعلت وحملت من حينها. فجاءت بولد ثم بأخر وثالث" (دوحة الناشر، ص. 96)

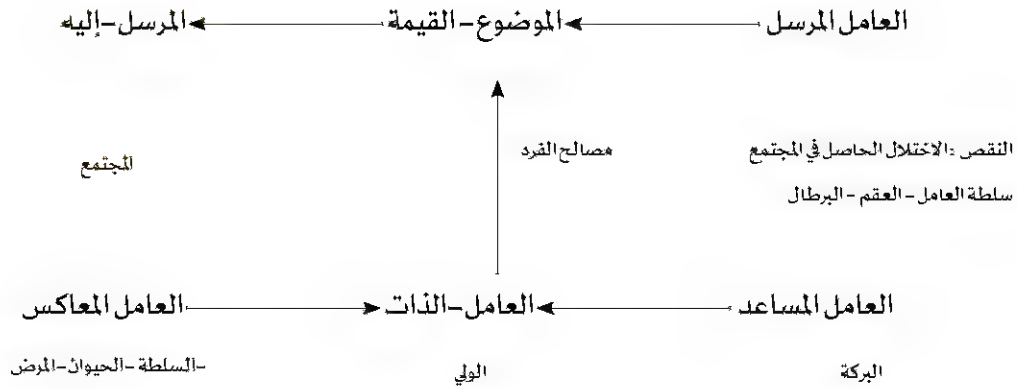
يشمل النص مجموعة ألفاظ سردية تبين عناصر البرنامج السردى الثانى:

1. لي امرأة لا تلد قط وأردت الذرية .  
2. فقال والدي هذه الحاجة تُقضى إن شاء الله بحول الله ومشيتته من بركة شيعي .  
3. مُرها تجعل منها عصيدة وتفطر عليها ثلاثة أيام، ففعلت وحملت من حينها.

بناء على هذه الملفوظات، يمكن أن نُحلل مكونات البرنامج السردى :

1. العامل المرسل في هذا البرنامج هو الحاجة النفسية -الاجتماعية والتي تتمثل في رغبة أبي الحسن في الحصول على ذرية تضمن له الاستمرارية .

2. العامل-الذات هو الولي الذي يستند على البركة لإخصاب المرأة العاقر، وتُمثل هذه الرغبة الموضوع- القيمة الذي يرتبط به العامل - الذات على محور الرغبة. كما يوجد تحديد واضح للقيمة الجهية التي يركز عليها برنامج



- تركيب :

إن المقارنة بين هذه البرامج السردية لنفس العامل -الذات تبرز أن هناك قواسم مشتركة بين جميع البرامج السردية :

فالمرسل في خطاطة العوامل كما حللناها هو قاسم مشترك بين جميع البرامج، إذ يتمثل دائما في حاجات المجتمع الاقتصادية والاجتماعية والنفسية. إن وحدة المرسل دالة، فهي تبيّن ارتباط الولي بالمجتمع في بنيته الاقتصادية والنفسية والاجتماعية. إن وحدة المرسل تبيّن ارتباط الولي بالمجتمع ليس فقط في ما هو روعي حيث يكون دائما صورة مستنسخة من شيخ آخر، ولكنها تعزز ارتباط الولي بالمجتمع في الحياة المادية اليومية.

نلاحظ أن القدرة الإيجابية للعامل المساعد تتكون في هذه البرامج من " البركة " بصفتها قيمة جبهة ثابتة .

نلاحظ أن المرسل -إليه يتكوّن دائما من الأفراد الذين يمثلون عينات من المجتمع، وهذا يعني أن المستفيد من الموضوعات التي يحققها العامل -الذات هو المجتمع في كليته.

إن هذه العناصر المهيمنة في كل البرامج السردية تُمكننا من اختزال هذه الخطاطات إلى خطاطة عاملية موحدة للنص :

يمكن أن نلاحظ من خلال هذه الخطاطة العاملية الموحدة :

يستطيع العامل -الذات في هذه البرنامج السردية أن يحقق بشكل إيجابي موضوع -القيمة الذي يرغب فيه وهذا يتضمن فشلا بالنسبة للعوامل الأخرى التي توجد معه في علاقة صراع، بمعنى أن برنامج العامل -الذات هو برنامج انتصار لأنه ينتهي بتملك الموضوع -القيمة .

تتمثل القدرة الإيجابية للعامل -الذات في " البركة " بصفتها قيمة جبهة، فهي تمثل بالنسبة إليه القدرة التي تمكنه من تحقيق موضوع -القيمة الذي يحدده لنفسه.

المستفيد من إنجازات الولي في النسق الحكائي هو المجتمع ممثلا في الأفراد .

### خاتمة :

بعد تحليل مكونات الكرامة خطايا وتركيبيها، يمكن استخلاص العناصر الآتية :

- على مستوى البنية .

- تعدّ الكرامة نسقا يتم فصل داخله نسق لغوي ونسق حكائي، فالنسق الحكائي يعتمد النسق اللغوي للتمظهر والتحقق .





يحكي حكايتين، حكاية البطل والبطل المضاد وهي من الخصائص الأساسية في خطاب الحكاية .  
- على مستوى الدلالة .

- ينجز العامل- الذات (الولي) وظائف داخل المجتمع، فهو يبدو حاميا للإنسان من السلطة والطبيعة والحيوان والمرض . تحيل هذه الخاصية على الوظائف التي ينجزها الولي داخل المجتمع .

- هذه الوظائف هي التي تجعل من العامل- الذات عنصرا من بين العناصر الفاعلة في المجتمع، حيث يصبح الولي كما يقول النص " قبلة للوفود التي تتوجه إليه ."

- إن تحقيق الولي لمجموعة من الوظائف انطلاقا من قدرته الأسطورية ( البركة ) هو نوع من التعاقد بينه وبين المجتمع، حيث يصبح الولي عنصرا من بين عناصر توازن المجتمع . لقد هدف التحليل بالخصوص إلى تحديد مكونات الكرامة في علاقتها باللغة وبيع بعض النصوص كالحكاية الشعبية . كما هدف التحليل إلى إبراز المكون الأسطوري . تمثل هذه العناصر التحليلية هدف المقاربة المنهجية التي حاولنا استثمارها .

- تتميز الكرامة بمكون أسطوري يخالف نصوص الكتابة التاريخية مثلا، فهي تشتمل على مستوى الفاعلين على فئات فواعل أحياء وأموات، لهم القدرة على إنجاز وظائف على مستوى النص .

- تتحكم في البنية العامة للكرامة ثوابت النصوص السردية، فهي تتوفر على عوامل تُنسج بينها علائق وينمو النص وفق الدينامية التي توجد بين هذه العوامل .

- تتسم بنية الكرامة ببعض خصائص الحكاية الشعبية، وتمثل في العامل المساعد المُتسم بالطبيعة السحرية، " فالبركة " تكاد تشبه العصا السحرية التي يستعين بها العامل -الذات للتغلب على البطل -المضاد كما يشير إلى ذلك فلاديمير بروب في تحليله للحكاية الشعبية 21.

- تتميز الكرامة بازدواجية البرنامج السردية، فهي تشمل برنامج العامل- الذات المُهيمن أي البطل وفي الوقت نفسه برنامج العامل- الذات الذي يُعاكسه، أي البطل المضاد، فالراوي لا يحكي حكاية واحدة ولكنه

أ.د. فرج قدرى الفخراي - مصر

## مسرد جزيئات التشخيص

Z110-Z139

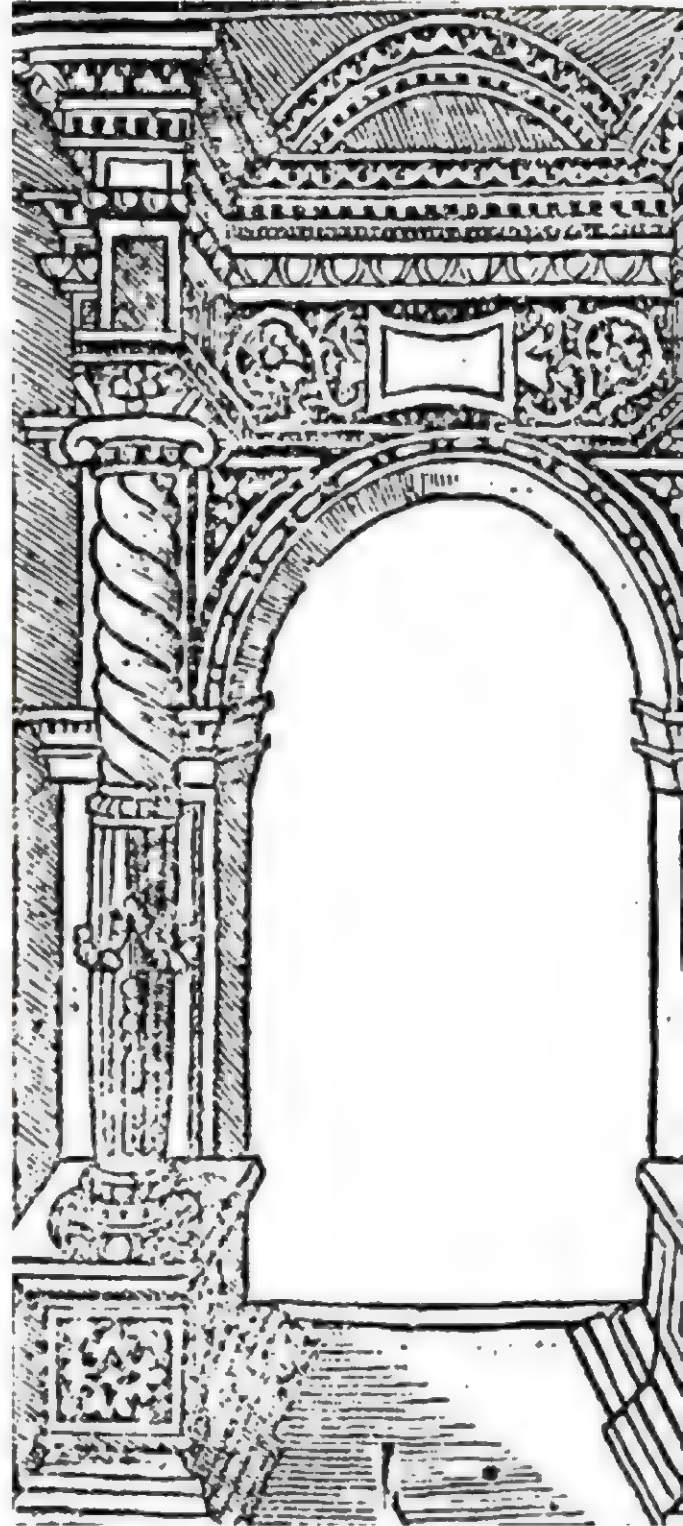
في كتابي "ابن الملك  
والناسك" و"بلوهر  
ويوذاسف"

وفق فهارس الشامي

أولاً: كلمات مفتاحية

(١) الجزيء:

مفهوم أساسي من وحدات البحث والتحليل في ميدان الأدب الشعبي، وخاصة القصص الشعبي، ومهما يكن التعريف المأخوذ بماهية الجزيء / الموتي، فإن النظرة إليه يجب ألا تعدد كونه مجرد وسيلة / أداة وظيفتها تكمن في تحديد مكونات صغيرة حجماً وعزلها افتراضياً لكي يتسنى تناولها بالدراسة والتحليل على نحو نسقي دقيق، ويمثل النظام الموتيقي الذي قدمه ستيتس طمسن في فهرست الموتيقات أفضل النظم القائمة فعلاً بهذا الصدد، إذ إنه يسمح بالإضافة والحذف والتغيير بدون إحداث صدى في النسق ككل<sup>١</sup> تشخيص Personalism: ظاهرة أدب شعبية عرفها برلون بأنها وسيلة فنية دارجة في النص الأدب شعبي تُكسب المجردات



Indiana University Press, 2006).

Hasan El-Shamy, Motif Constituents of Arab-Islamic Folk Traditions: A Cognitive Systemic Approach (2 vols.), 2016.

<https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/202220938/>

## ثانياً: مشكلة الدراسة:

يقع هذا البحث في نطاق دراسات الأدب الشعبي، وهو معني بتصنيف جزئيات التشخيص في كتابين أحدهما عربي وهو "كتاب بلوهر وبوداسف" والآخر عبري هو "كتاب ابن الملك والناسك" "בן המלך והנזיר" في محاولة لتصنيف جزئيات التشخيص الواردة في الكتابين وفق تصنيفات الموتيف للشامي، وذلك باعتبار أن التشخيص إحدى الخواص الأدبشعبية الجمالية، التي تشكل التعبير الفني والبنية الداخلية للمنتج الأدبشعبي، خاصة عندما يكون له صبغة وعظمية وتعليمية، مما يجعل لهذه الخاصية وجوداً واضحاً في الكتابين المشار إليهما قبلاً.

## ثالثاً: مادة الدراسة:

المادة التي يعتمد عليها البحث، نص الكتاب العربي "بلوهر وبوداسف"، مجهول المؤلف، والذي قام "دانيال جيماريه" بتحقيقه، وصدر عام 1976م عن دار نشر "دار المشرق - بيروت"، ويقع النص المحقق في 186 صفحة من الورق المتوسط، سبقه مقدمة المحقق باللغة الفرنسية وتقع في 11 صفحة، وقد ذُيل المحقق نسخته بفهرس الأشخاص والأماكن وفهرس المحتويات، ونص الكتاب العبري "ابن الملك والناسك" "בן המלך והנזיר" الذي كتبه شموئيل بن حسداي<sup>9</sup> الذي عاش في برشلونة في بداية القرن الثالث عشر، والذي قام هيرمان بتحقيقه وصدر عام 1951م عن دار نشر "מחברות לספרות בסיוע מוסד הרב קוק - תל-אביב" وقد اعتمد في تحقيق الكتاب على مخطوطة

صفات إنسانية<sup>2</sup> وأطلق عليها ريفلين האנשה = هأناشاه، موضحاً أنها تصوير لغوي مألوف للغاية، يعرض جماد أو نبات أو حيوان أو فكرة أو مضمون أو شعور في صورة إنسانية حيث تصبح المُمثلات والظواهر غير الإنسانية قادرة على التفكير والكلام والتصرف مثل الإنسان<sup>3</sup>، وتؤكد ملكا بوني أن إسباغ الصفات الإنسانية على المضامين والأفكار كوسيلة فنية هو أمر مألوف في الصور التمثيلية<sup>4</sup>، وهو ما يعرف في البلاغة العربية التشبيه التمثيلي<sup>5</sup>، أما التشخيص كموتيف موجود في تصنيفات الأدب الشعبي<sup>6</sup> فهي تقع في الامتدادات الواقعة بين المُدخلين<sup>7</sup> Z110 – Z139 وهو النطاق المحدد في جميع فهارس الأدب الشعبي في العالم<sup>8</sup> لجزئيات التشخيص وملحقاتها دون سواها.

## (2) فهارس الشامي:

الفهرست أداة من أدوات البحث، ويمثل دليلاً علمياً نسقياً ترتب فيه المادة الأدبشعبية المفهرسة وفق القواعد التي يقتضيها نظام التصنيف أو التوبيب في النسق Systemic، وذلك بغرض فهرسة وحفظ واسترجاع مواد القص الشعبي، ويحتوي الفهرست على إشارات ببليوجرافية، ومعلومات مصاحبة تؤدي بالباحث إلى الوصول إلى المادة المشار إليها، وفهارس الشامي هي المجموعة المصنفة وفق نظام الموتيف وقام الدكتور حسن الشامي بإعدادها، وهي في معظمها تخدم المأثور الشعبي العربي والإسلامي وهي على النحو التالي:

- Hasan El-Shamy. Folk Traditions of the Arab World: a Guide to Motif Classification, 2 vols.: V. I, xxvi + 461 pp., V. II, viii + 577 pp. (Indiana University Press, 1995).
- Hasan El-Shamy and Jane Gerry, Eds Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook, Armonk, NY: M.E. Sharpe, 2005
- Hasan El-Shamy. A Motif Index of the Thousand and One Nights, (Bloomington:

الثلاثين، والذي يعيش حياة الملوك، تكدر فكره عندما رأى - على مدار ثلاثة أيام - مريضاً ثم عجوزاً ثم ميتاً، وفي اليوم الرابع قابله الراهب الذي كشف له حقائق الكون التي حاول والده إخفاؤها عنه، وأهمها: الفناء، وحينها هرب الشاب من النعيم متجولاً في شوارع الهند وجرب التقشف الشديد، ورغم ذلك لم يهتد إلى ضالته، وفي الخامسة والثلاثين توصل، عن طريق الوعي، إلى فيض النور الإلهي، حينها انكشفت له أسباب المعاناة والوسيلة لوضع نهاية لتلك المعاناة، بعدها أصبح "سيدهارتا" هو "بوذا"، الكلمة التي تعني "مصدر النور"

#### رابعاً: منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة على المنهج التاريخي الجغرافي في دراسة الأدب الشعبي، ووفق هذا المنهج يحاول البحث تحليل الحكاية على وفق خصائص الأدب الشعبي، وتحديدًا على خاصية التشخيص باعتبارها صيغاً ذات تراكيب لغوية متشابهة، تربطها دلالة ذهنية، تكون في مجملها بناءً داخلياً حاكمًا للنص الأدبي الشعبي دون سواه، على أن تتبلور الدراسة في صورة جدول يسرد جزئيات التشخيص الواردة في الكتابين محل الدراسة وفق فهرس الموتيف الذي قدمها لنا العلامة حسن الشامي.

#### خامساً: مختصرات بيلوجرافية مستخدمة في

#### فهرست تصنيف موتيفات الأنسنة في الكتابين:

##### 1) Gimaret:

Daniel Gimaret, Kitab Bilawhar waBudarf, Recherches Publiées sous la Direction de L'Institut de Orientales de Beyrouth, Nouvelle Serie, A. Langue Arabe et Pensees lamique, Tome VI, Dar El-Machreq Editeurs, 1972.

أكسفورد رقم 349 بالإضافة إلى ثلاثين طبعة - حصرها هيرمان تفصيلاً - صدرت ما بين (1518 - 1922) أهمها طبعة قوشطا 1518 وطبعة منطوفا 1557 وقد صدرت هذه الطبقات في بلدان مختلفة، بما يشي أنه كان يعيش في هذه البلدان جمهوراً يهودياً قادراً على القراءة، ويقع النص المحقق في 207 صفحة من الورق المتوسط، وتتضمن هذه الطبعة مقدمتين كتبهما المحقق، وللكتابين إشكاليات متشابهة تتمثل في كونهما ينتميان إلى ما يُصطلح عليه في الدراسات الشعبية Chapbook الكتب الشعبية<sup>10</sup>، وكذا اشتغال الكتابين على قيم أخلاقية وتجسيدهما للأفكار التربوية والتعليمية المستمدة من حكاية ناسك هندي هو "سيدهارتا جوتاما بوذا" مؤسس البوذية، ومن أمثلة هذه القيم (محبة الآخر - عدم الخجل من التعلم من أي إنسان - الدعوة إلى محبة العدو قبل الصديق) وهي مضامين ذات صبغة عالمية، والكتابان يعتمدان على قصة دينية بيوغرافية تنتمي إلى الجنس الأدبي legend، كتبت نسختها الأولى باللغة السنسكريتية فيما بين القرنين الثاني والرابع الميلاديين، ومنها ترجمت إلى اللغة البهلوية التي كانت سائدة في بلاد فارس قبل دخول الإسلام، وفي القرن الثامن الميلادي - وربما بسبب تقاطع مضمون القصة مع عقيدة الوحدانية في الإسلام - نُقلت القصة إلى العربية ومنها تناقلتها العديد من اللغات: كالمغولية، واليونانية، واللاتينية وكذلك العربية<sup>11</sup>، وأخيراً فإن نصوص الكتابين تمثل نقطة التلاقي الواضحة بين اتجاهين في الأدب، هما: الأدب الرسمي بكل خصائصه التأليفية التي وظفها مؤلفا الكتابين، والأدب الشعبي الذي تعود عناصره إلى قريحة الشعب لا إلى قريحة الفرد، حيث إنه قد تسرب إلى هذه النصوص - بقصد أو بدون قصد - العديد من الخصائص التي تُدرس في إطار الأدب الشعبي، بعيداً عن الخصائص الأخرى التي تدرس في إطار الأدب الرسمي.

وتدور قصة الكتابين - في الأصل - حول الراهب "سيدهارتا جوتاما بوذا" مؤسس البوذية، حيث تذكر الحكاية أن الرهبان أبلغوا والده عند مولده أن للطفل شأنًا عظيمًا، إما أن يكون ملكًا تخضع له ممالك، أو راهبًا جليلاً في مصاف القديسين، لذا هيأ الملك له جميع السبل، لكي يكون ملكاً عظيماً كرجبته، غير أن الشاب الذي لم يتجاوز



(Bloomington:Indiana University Press, 2006).

### 5) DOTTI:

Hasan El-Shamy. Types of the folktale in Arab World: a Domographically Oriented Approach. Bloomington, 2004.

### 6) Thompson Motif-Index:

Stith Tompson.Motif-Index Of Folk-Literature,16- vol. , (Copenhagen-Blomington, IndianaUniversity Press, 1955-1958.

### 7) Ebn-Hasdai:

أברהם بن חסדאי, בן המלך והמזיר, ההדיר  
הוסיף הערות ואחרית-דבר א.מ.הברמן  
מחברות לספרות בסיוע

מוסד הרב קוק, תל-אביב, תשי"א

(كتاب بلوهر وبوداسف ، حققه دانيال جيماريه ،  
بحوث ودراسات بإدارة معهد الاداب الشرقية، دار  
المشرق، بيروت، 1972).

### 2) Noy.Motif.:

Dov Neuman, Motif-Index of Talmudic-Midrashic Literature, Doctoral Dissertation, Dep. Of Folklore Indiana Uni. Series Publication no.879, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A

### 3) GMC:

Hasan El-Shamy.Folk-Tradition of the Arab World: A Guide to Motif Classification, 12- Vol., Indiana Uni. Press, Bloomington and Indianapolis, 1995.

### 4) Alf:

Hasan El-Shamy. A Motif Index of the Thousand and One Nights ,

سادسا: مسرد جزيئات الأنسنة في كتابي الدراسة وفق تصنيفات الشامي:

الرمز	الموضوع	المصدر
Z110,	تشخيصات (التشخص)	Thompson Motif-Index,+ GMC-A
Z111,	موت يشخص Type332	Thompson Motif-Index,+ GMC-A
	موت يشخص بفكرة	
	موت أجمل من حياة	Ebn-Hasdai,p.143
	ساعة(وقت - لحظة - زمن) الموت ساعة(وقت - لحظة - زمن) اليقظة	Ebn-Hasdai,p.171

التمثيل	التوثيق من المصدر
موت يشخص بيقين لا ظن فيه وظن لا يقين فيه	Ebn-Hasdai, p.22.
الموت يشخص بالكذب (قيمة الإنسان بصدق كلامه ، فإن لم يصدق كلامه فهو كالميت	Ebn-Hasdai, p. 43.
موت يشخص بشاطئ الحياة	Ebn-Hasdai, p.167.
موت يشخص بنبات مزروع بواسطة خصام (شجار - نراع)	Ebn-Hasdai, p. 127.
موت يشخص بمدخل دار	
موت يشخص بمدخل الدار الآخرة	Ebn-Hasdai, p.143.
موت يشخص بتنين في أسفل بئر فاغر فمه ليلقم الشخص	Gimaret, p.40/ 11.
موت (حظ) يتلبس أو يلبس أشكال مختلفة كي يقضي على أشخاص	Motif-Index, + GMC-A
موت يشخص بإنسان طالباً أجل (عمر) شخص / الشخص يطلب الدنيا والموت يطلبه	Ebn-Hasdai, p.22.
موت يلبس شكل فيل طالباً أجل (عمر) شخص	Gimaret, p. 40/11-12.
موت يشخص بذئب مفترس	83'Ebn-Hasdai, p.
هروب من الموت يشخص بهروب من ذئب	83'Ebn-Hasdai, p.
سموم مميتة تشخص	
أربعة أخلاط ( يتكون منها الجسد) تشخص بأربع أفاعي	Gimaret, p. 40/10-11.
أربعة أخلاط يتكون منها جسم الإنسان تشخص بأربع أفاعي	Ebn-Hasdai, p.83.
ملاك الموت يشخص	
هادم اللذات ومفرق الجماعات	GMC-A + Alf
#, Z111.9.1+	

الموتيف	التوثيق من المصدر
Z111.9.1.1+,#	هادم البيوت ومالي القبور GMC-A + Alf
Z111.9.2+,#	يصبح موزع شراب الموت +S111.10.cf, GMC-A + Alf
Z111.9.3+,#	يعود إلى الأرض عندما يأتي شخص GMC-A + Alf
Z111.9.4+,#	استرد الله مولده (أودعه) GMC-A + Alf
قبور(مدافن، لحود، جبانات...) تشخص	
قبر يشخص بنار مشتعلة	Ebn-Hasdai,p.83.
Z112, مرض يشخص	Motif-Index,+ GMC-A + Alf
مرض يشخص بفكرة	
مرض يشخص بشيخوخة مؤقتة	Ebn-Hasdai,p.127.
مرض يشخص بصديق (قريب / زميل) الخصام (الشجار / النزاع)	Ebn-Hasdai,p.127.
مرض يشخص بصديق (قريب / زميل) الطريق	Ebn-Hasdai,p.127.
مرض يشخص بهلاك الجسد	Ebn-Hasdai,p.127.
أمراض عدة تشخص بحكام مدينة واحدة (المدينة هي المريض) وجه التشخيص: الحاكم له أوامر كذلك المرض له شدائد.	Ebn-Hasdai,p.25.
أمراض تشخص بقباطنة سفينة واحدة (السفينة: هي الإنسان) وجه التشخيص: القبطان له أوامر كذلك المرض له شدائد	Ebn-Hasdai,p.25.
جرح (إصابة / ضربة / كدمة) يشخص	
جروح (إصابات - ضربات - كدمات) إنسان تشخص بأعداء تتدافع وتتصارع عليه	Ebn-Hasdai,p.26.

المؤتيق من المصدر	المؤتيق	لقم المؤلف
Ebn-Hasdai,p. 127.	ضرر مستتر يشخص بطريق	
Ebn-Hasdai,p. 123.	سرعة إلحاق ضرر بشخص لحوح في قضاء حاجته بلا فائدة يشخص بسرعة موت دودة القز	
Ebn-Hasdai,p. 167.	شيخوخة تشخص بسفينة تحمل الإنسان إلى الموت ( حافة الحياة)	
	مريض يشخص	
Ebn-Hasdai,p.25.	مريض يشخص بمدينة متعددة الحكام ( الحكام هم الأمراض التي تتحكم فيه )	
Ebn-Hasdai,p.25.	مريض يشخص بسفينة كثيرة القباطنة (القباطنة هم الأمراض التي تتحكم فيه )	
Motif-Index,+ GMC-A + Alf	الحياة تشخص : امرأة عجوز تحمل أدوية ومراهم للعلاج	Z113,
GMC-A + Alf	حياة ( عالم - دنيا ) يشخص بامرأة صغيرة وجميلة [ الدنيا عبارة عن النساء ]	Z113.1+,
	صفات الدنيا	
Gimaret,p.15.	صفات الدنيا السيئة السبعة ( بخيلة - دوازة - كارهة - غدارة - كاذبة - مؤخرة - سيئة )	
Gimaret,p.158/19-20.	دنيا تشخص بمدينة جميع سكانها مجانين	
Gimaret,p.92/3-4.	دنيا تشخص بحديقة حولها أحراش مليئة بحيوانات مفترسة (سباع) ضارية ولصوص وشياطين مسلطة وغيلان مختطفة ، نباتها شجر الموت .	
Gimaret,p.92/3-4.	دنيا تشخص بحديقة حولها أحراش مليئة باللصوص	
Gimaret,p.92/3-4.	دنيا تشخص بحديقة حولها أحراش مليئة بشياطين	



موضوع البحث	المصدر
دنیا تشخص بحديقة حولها أحراش مليئة بغيلان	Gimaret, p. 92/3-4.
دنیا تشخص بحديقة حولها أحراش مليئة بأشجار موت.	Gimaret, p. 92/3-4.
دنیا تشخص ببستان سيئ	Gimaret, p. 15.
دنیا تشخص بدار	
دنیا تشخص بدار ظلمة	Gimaret, p. 43/15.
دنیا تشخص بدار عداء	Gimaret, p. 43/15.
دنیا تشخص بدار ضرر	Gimaret, p. 43/16.
دنیا تشخص بدار معصية	Gimaret, p. 43/16.
دنیا تشخص بدار سيطر على أهلها بواسطة شياطين	Gimaret, p. 74/11-12.
دنیا تشخص بسجون الأبرار	Gimaret, p. 91/6.
دنیا تشخص ببئر مليئة آفات	Gimaret, p. 40/8.
دنیا تشخص ببئر مليئة بلايا	Gimaret, p. 40/8.
دنیا تشخص بجنات الفجار	Gimaret, p. 91/6.
دنیا تشخص بحيوانات	

المصدر	التمثيل
Ebn-Hasdai, p. 83.	الدنيا تشخص بذئب
Gimaret, p. 91/5.	الدنيا تشخص بعلف حيوانات رخيص (علق)
	صفات بشرية إيجابية تشخص
Ebn-Hasdai, p. 73.	بشاشة وجه كدليل على الكرم تشخص ببراعم كدليل على الثمر
	صفات بشرية سلبية تشخص
Ebn-Hasdai, p. 49.	منكر فضل (معروف، جميل، ...) يشخص بكافر بفضل الله
Gimaret, p. 158/19-20.	حب الدنيا يشخص بجنون ساكنة (متلبسة) في سكان الدنيا
Ebn-Hasdai, p. 83.	تمسك بالدنيا يشخص بإمساك حافة حفرة عميقة (الحفرة العميقة هي الموت)
Gimaret, p. 77/13.	عمل في الدنيا يؤنس بجسد روحه القدر
Ebn-Hasdai, p. 92	عمل صالح يؤنس بصديق وفي
Gimaret, p. 41/1-3 + 42/9 + 42/17.	عمل في الدنيا يؤنس بصديق مخلص رغم إهماله
Ebn-Hasdai, p. 92	عمل صالح يؤنس بصديق وفي رغم إهماله
Ebn-Hasdai, p. 92	عمل صالح يؤنس بصديق وفي يعترف بفضل صاحبه
92 Ebn-Hasdai, p.	صدقة منسية تؤنس بصديق وفي ينفع صاحبه وقت الشدة
91 Ebn-Hasdai, p.	عمل سيء يؤنس بصديق وغد يتخلى عن صاحبه وقت الشدة

الموتيف	التوثيق من المصدر
دنيا - توقع شخص في شباكه - تشخص بصاحب مصيدة لا يهتم بالطير إلا إذا وقع في شباكه	Gimaret, p.132-133.
دنيا - توقع شخص في شباكه - تشخص بصاحب مصيدة لا يعطي الحب لطائر إلا إذا تأكد أن الطائر سيقع في شباكه	Gimaret, p.132-133.
محب (محبون) للدنيا ينصح (ينصحون) ملك بالأخذ بأسباب الدنيا - يشخص (يشخصون) بطير جارح (طيور جارحة) توجه لقنص الفريسة.	Gimaret, pp.110-111.
محب (محبون) للدنيا ينصح (ينصحون) ملك بالأخذ بأسباب الدنيا - يشخص (يشخصون) بكلب (كلاب) توجه لقنص الفريسة.	Gimaret, pp.110-111.
متاع دنيا يشخص بجيفة	Gimaret, p.45/11.
محب أو محبون للدنيا (عبدة أو ثان) يشخص أو يشخصون بكلاب تتصارع على جيفة	Gimaret, p.45/11.
مال الدنيا يؤنس بصديق تفي له ولا يفي لك	Gimaret, p.40/16+ 41/6+ 42/8-10.
مال الدنيا يشخص بصديق تناضل من أجله ويتخلى عنك	Gimaret, p.40/16+ 41/6+ 42/8-10.
أهل (صديق - أخ - خادم - زوج - ابن ... ) يشخصون	
أهل (صديق - أخ - خادم ...) يشخصون بسباع متوحشة ترغب في أكل الشخص	Gimaret, p.16.
أهل (صديق - أخ - خادم ...) يشخصون بأسد مفترس	Gimaret, p.16.
أخ يشخص كأسد متريص	Ebn-Hasdai, pp.30-31.
أهل (صديق - أخ - خادم) يشخصون بذئب خاطف	Gimaret, p.16.
أهل (صديق - أخ - خادم) يشخصون بكلب محمق في الطعام	Gimaret, p.16.

الموتيف	التوثيق من المصدر
أخ يشخص بكلب شتّام (سبّاب - لّعان)	Ebn-Hasdai, pp. 30-31.
أهل (صديق - أخ - خادم) يشخصون بثعلب لص	Gimaret, p. 16.
أخ يشخص بثعلب مخادع	Ebn-Hasdai, pp. 30-31.
أخ يشخص بدب متريص (يهاجم فريسته متخفياً)	Ebn-Hasdai, pp. 30-31.
صديق يشخص بثروة لصديقه	Ebn-Hasdai, p. 91.
صديق يؤنس بزوجة وولد لصديقه	Ebn-Hasdai, p. 91.
صديق يشخص بعمل طيب يعلي قدر صاحبه	Ebn-Hasdai, p. 91.
أولاد يشخصون بصديق يُكرم (يُلاطف - يُخدم - يُحب - ...) ولا تجده وفياً لصاحبه	Gimaret, P. 40/18+41/3+.41/11-16+42/8.
نساء (زوجات، أمهات، بنات، أخوات...) تشخص	
نساء يشخصن بأنهن حباثل (مصاد - شباك - فخاب...) الشيطان	Ebn-Hasdai, p. 193.
اتباع (قبول كلام / نصيحة / مشورة) زوجة (امراة) يشخص كسير خلف لبوة أو أفعى.	Ebn-Hasdai, p. 193.
درجة (مكانة، رتبة، قدر...) أخ تشخص بزاد لا غنى عنه نهارةً أو ليلاً.	Ebn-Hasdai, pp. 33-34.
درجة (مكانة، رتبة، قدر...) أخ تشخص بعلاج يُحتاج في أوقات محددة.	Ebn-Hasdai, pp. 33-34.
درجة (مكانة، رتبة، قدر...) أخ تشخص بسم الموت لا يُرغب إلا في وقت واحد فقط.	Ebn-Hasdai, pp. 33-34.
آخرة تشخص	
آخرة (يوم الحساب) تشخص بوقت الشدة	Ebn-Hasdai, pp. 86-90.



المؤتيق	التوثيق من المصدر
اتساع باب الآخرة يشخص باتساع باب دار	Gimaret,p.91/14-15.
عناصر في الآخرة تشخص	
جنة تشخص	
جنة تشخص ببستان بداخله شجرة مثمرة وماء طاهر وظلال، محاط بجدار صعب التسلق وموصد بباب شديد الإغلاق	Gimaret,p.92/5-7.
دنيا تشخص	
حب (اشتواء- رغبة في- عشق...) الدنيا يشخص بماء مالح كلما شرب منه زاد العطش	Ebn-Hasdai,p.172.
حب (اشتواء- رغبة في- عشق...) الدنيا يشخص بعسل في نهايته سم قاتل كلما أكل منه زادت حلاوته وآخرته الموت	Ebn-Hasdai,p.172.
حب (اشتواء- رغبة في- عشق...) الدنيا يشخص بحلم سعيد في منام ينتهي عند اليقظة.	Ebn-Hasdai,p.172.
متعة / شهوة تشخص بصديق السوء	Ebn-Hasdai,p.145.
الإنسان في الدنيا يؤنسن برجل في بيت أعده الشيطان بخذعه (غواياته- مكائده- حباله)	Ebn-Hasdai,p.181.
حياة الدنيا تشخص بأحلام اليقظة	Ebn-Hasdai,p.171.
ثروات الدنيا تشخص	
ثروة في الدنيا تؤنسن بسيده لصاحبها (عبد ثروته)	Ebn-Hasdai,p.23.
الدنيا والآخرة تشخصان	
الدنيا والآخرة تشخصان بزواج وطلاق (طلاق الدنيا هو زواج للآخرة)	Ebn-Hasdai,p.102.

أسماء المصادر	أسماء النصوص
Gimaret, p.91/10-12.	حياة دنيا وحياة الآخرة تشخصان بدارين متنافرتين
Ebn-Hasdai, p.102.	حياة الدنيا وحياة الآخرة تشخصان بضرتين كلما أحببت إحداهما غضبت الأخرى
Ebn-Hasdai, p.102.	زهد (بعد، تجنب، كراهية...) في الدنيا يشخص بمفتاح للآخرة (من ملك المفتاح دخل أبواب الجنة وقصورها وحجراتها)
Alf	ريخ تُشخص (كلمة ريخ بجميع معانيها) see: Dotti
Alf	سلطة (دولة، سيادة، حكومة) تشخص
Gimaret, p.59/12.	مملكة تشخص بغار في جبل (في عين عارف بملكوت السماء، ورع، تقي، صوفي، زاهد....)
Gimaret, p.59/10-11.	مملكة تشخص بمذبل (في عين عارف بملكوت السماء، ورع، تقي، صوفي، زاهد....)
	ملوك (سلاطين، رؤساء، أمراء...) يشخصون
Ebn-Hasdai, p.74.	ملك يشخص بشمس يُنكر قدرها ويُجهل مجدها
Gimaret, PP.124-126.	ملك خائف على ابنه فيحجبه عن الصالحين ولكنه يصبح راهباً يشخص - الملك - بعنقاء أطعمت فراخها جيفة رجل صالح لتغذيهم، فلما تذوقوا حلاوة جسد الصالح - رفضوا أن يذوقوا شيئاً بعده، فنحلوا وذبلوا. أوجه التشخيص: الملك هو العنقاء، ابن الملك هو فراخ العنقاء، الصالحون هم جيفة الرجل الصالح (جسده بعد وفاته).
Gimaret, PP.124-126.	ملك يحجب ابنه عن الصالحين يشخص بعنقاء تقتل فراخها.
Gimaret, PP.124-126.	ابن ملك يصبح ناسك يرى ما لا يراه الناس يشخص بأحد فراخ عنقاء تذوق من عين جيفة رجل صالح فيرى ما لا يراه غيره.
Gimaret, PP.124-126.	ابن ملك يصبح ناسك يسمع ما لا يسمعه الناس يشخص بأحد فراخ عنقاء تذوق من أذن جيفة رجل صالح فيسمع ما لا يراه غيره.
Gimaret, PP.124-126.	ابن ملك يصبح ناسك يشم ما لا يشمه الناس يشخص بأحد فراخ عنقاء تذوق من أنف جيفة رجل صالح فيشم ما لا يشمه غيره.

أسماء الشخصيات	أسماء الشخصيات	المراجع
	ابن ملك يصبح ناسك يتذوق بلسانه ما لا يتذوقه الناس يشخص بأحد فراخ عنقاء أكل من لسان جيفة رجل صالح فتذوق ما لا يتذوقه غيره.	.Gimaret, PP.124-126
	ابن ملك يصبح ناسك يشعر بقلبه بما لا يشعر به الناس يشخص بأحد فراخ عنقاء تذوق من قلب جيفة رجل صالح فيشعر بما لا يشعر غيره.	.Gimaret, PP.124-126
	جسد ملك يشخص	
	جسد ملك يشخص بجسد فقير يعيش في مذبله (في عين عارف بملكوت السماء، ورع، تقي، صوفي، زاهد...) )	.Gimaret, P.59/13-14
	تعجب ملك من سعادة فقير يقيم في مذبله يشخص بتعجب عارف بملكوت السماء (ورع، تقي، صوفي، زاهد...) من سعادة ملك يعيش في مملكته.	.Gimaret, P.59/14
+Z116.3	وطن يشخص بامرأة شابة	
	<p>أمة تعبد الأصنام تؤنس بصاحب بستان جاهل</p> <p>أوجه الأنسنة: 1- صاحب البستان رأى عصفور يفسد زرعه فأمسكه وأراد أن يذبحه.</p> <p>2- العصفور يساوم صاحب البستان كي يتركه مقابل نصائح (ثلاث نصائح هي لا تحزن على ما لم تحققه، ولا تصدق ما لا يقبله العقل، ولا تطلب ما يفوق قدرتك).</p> <p>3- صاحب البستان ينفذ الاتفاق ويطلق صراح العصفور الناصح، ولكنه لم يستفد من النصائح الغالية.</p> <p>(كيف لم يستفد صاحب البستان من نصائح العصفور: أولاً: صدق العصفور عندما قال له لو ذبحتني كنت ستحصل على درة في حوصلي أي صدق ما لا يقبله العقل، ثانياً: صاحب البستان ندم لأنه أطلق صراح العصفور أي حزن على ما فشل في تحقيقه، ثالثاً: صاحب البستان أراد أن يصطاده مرة أخرى، أي طلب ما يفوق قدرته.</p>	.Gimaret, P.66-68
	الناس يشخصون ببحر عميق يصعب الهروب منه (مثل السفينة يصعب عليها مغادرة البحر)	.Ebn-Hasdai, P.33
	إنسان يشخص بغريال ينخل الطيب ويجمع السيء (الغريال ينخل القمح ويجمع الفضالة)	.Ebn-Hasdai, p.170
	شخص بلا سر يشخص بكنز بلا مفتاح	.Ebn-Hasdai, p.98

لغة العبرية	التوثيق من المصدر
Z117,	Alf
Z117.6,+ ,	Alf
Z117.6.1+ ,#	Alf
Z117.6.2+ ,#	Alf
cf.F679.9.1+ , Z62, الأم وابنها	Alf
كلمة تشخص بمسكن	Gimaret,P.12.
كلمة تشخص بحبة زرع تنمو حتى تصبح شجرة مثمرة	Gimaret,P.12.
كلام صائب يشخص ببذور جيدة	Gimaret,P.38/8.
كلام صائب لا يُعنى به يشخص ببذور تقع على جانب الطريق تأكلها الطيور	Gimaret,P.38/8-9.
كلام صائب يسمعه شخص ويدركه ولا يعمل به يشخص ببذور تيبس قبل أن تنبت	Gimaret,P.38/9-10.
كلام صائب يفهمه شخص ويكاد يعمل به ولكن الشهوات تمنعه يشخص ببذور تنبت وتكاد تثمر ولكن الشوك يقضي عليها	Gimaret,P.38/11-12.
Z119.0.2+ ,#	Alf
كلمة يعتقد أن لديها قدرة ( قوة ) على الخلق cf.A611.0.1.1+ , V329+ See: Thompson Motif-Index مثال [كلمة ملازمة لقوة سلبية]	Alf
كلام الله الذي يعجز الناس على فهمه يُشخص بنفير وصفير صادر من شخص لتعليم الدواب والطيور ما يريد ( كيف يستجيب الحيوان أو الطائر لأوامره ).	Gimaret,PP.51-52.
أصوات كلام الله المبلغ به من رسل (أنبياء) يشخص بأصوات مروضي حيوانات (طيور)	Gimaret,P.52/6.
أصوات كلام الله تشخص بجسد الحكمة	Gimaret,P.52/5-6.
أصوات كلام الله تشخص بمسكن الحكمة	Gimaret,P.52/7.



التوثيق من المصدر	لغة النعبي
	فكرة (تفكير - ظن - تخمين ...) تشخص
Ebn-Hasdai, p. 42.	تفكير يشخص بمرآة القلب
Ebn-Hasdai, p. 56.	توقد ذهن الشاب لا يحتفي حتى لو انغمس في مشكلات الدنيا يشخص بتوقد أنوار الشمس والقمر حتى لو تلبدت السماء بالغيوم
Alf	عناق محب مثل حرف معين يتحد مع حرف آخر [ مثال في الخط العربي الألف واللام ]
Alf	القواعد ( النحو ) يشخص
Alf	الفاعل أعلى من المفعول
Alf	قواعد نحوية كرموز لأفعال أو حركات جنسية مثل [ صلة - إضافة ]
Alf	فصاحة تشخص
Alf	نار تتحدث إلى شخص ( تحذر - ترشد - تعلم - ومثل ذلك )
GMC	حقيقة تشخص
GMC	عقل (حُلم) يؤنسن بقاضٍ
Ebn-Hasdai, p. 19.	عقل يؤنسن بقاضٍ مرغوب فيه
Ebn-Hasdai, p. 19.	فهم يؤنسن بقاضٍ مرغوب
Alf	منطق يشخص see: Dotti
	حكمة تشخص
Gimaret, P. 53/1.	حكمة تؤنسن بملك محجوب لا يرى وجهه ، أو امره تنفذ
Ebn-Hasdai, P. 107.	حكمة تؤنسن بملك محجوب في قصوره ، معروف بنفاذ أوامره

المؤتيق من المصدر	المؤتيق	لقم المؤتيق
Gimaret, P. 53/2.	حكمة تشخص بعين غزيرة	
Gimaret, P. 53/14.	حكمة تشخص كضوء شمس ينزل على سليم البصر فينتفع به .	
	حكمة تشخص بنور، ضوء، وهج، ضياء، شمس، قمر ....	
Ebn-Hasdai, p. 107.	حكمة تشخص بنور يبدد الظلمة والعمى	
Gimaret, P. 54/1.	حكمة تشخص بشمس (نور - ضوء ..) القلوب	
Gimaret, P. 53/3.	حكمة تشخص بنجوم زاهرة هادية	
Ebn-Hasdai, p. 107.	حكمة تشخص بنجوم يتحكم فيها من لا يعرف طولها وعرضها	
Ebn-Hasdai, p. 107.	حكمة تشخص بماء لا يظلمأ شاربه أبداً	
Ebn-Hasdai, p. 107.	حكمة تشخص ببئر وفير الماء صافي المنبع	
Gimaret, P. 55/13.	حكمة تشخص بعذوبة ماء	
Ebn-Hasdai, p. 107.	حكمة تشخص بمفتاح كنز نفيس	
Gimaret, P. 38.	كلام صائب يشخص بحب (ببذر طيب)	
Gimaret, P. 38.	كلام صائب يُسمع ولا يُفهم يشخص بحب (بذر طيب) يُلقى على جانب الطريق لا في موضع البذرة. (الحب - البذر تلتقطه الطيور)	
Gimaret, P. 38.	كلام صائب يُسمع ويُفهم ولا يُعمل به (بسبب الشهوات) يشخص بحب (بذرة طيبة) بُذرت ونبتت وعندما كادت تثمر قضي الشوك عليها	
Gimaret, P. 38.	كلام صائب يُسمع ويُفهم ويُعمل به يشخص بحب (بذرة طيبة) بُذرت ونبتت وأثمرت	
Gimaret, P. 150/9-12.	كلام الحكمة يشخص بالكبريت الأحمر والياقوت الزبرجد	

رقم الموثيق	التوثيق من المصدر
حكيم يشخص بزارع يبذر حبًا (الحب هو الحكمة)	Gimaret, P.38.
كلام حكيم يشخص بإشارات لتعليم الحيوانات	Ebn-Hasdai, p.140.
كلام حكماء وضعه الله في قلوبهم يشخص بإشارات وعلامات مدربي الحيوانات لتدريبتهم على تنفيذ الحركات - من يفهم كلام الحكماء ينفذ أوامره	Ebn-Hasdai, p.140.
كلام أنبياء (أبناء أنبياء) يشخص بإشارات تصدر لحيوانات فتفهمها وتنفذها	Ebn-Hasdai, p.37.
كلام أنبياء (أبناء أنبياء) يشخص بإشارات تصدر لجمل ليبرك على الأرض فينفذ - من يتبع النبي ينفذ أوامره	Ebn-Hasdai, p.37.
كلام أنبياء (أبناء أنبياء) يشخص بإشارات تصدر لجمل ليبرك على الأرض فينفذ - من يتبع النبي ينفذ أوامره	Ebn-Hasdai, p.37.
إدراك (وصول - استيعاب ...) الحكمة تشخص	
أنواع الحصول إلى الحكمة تشخص بأعماق الوصول إلى الماء	Gimaret, P.55/9.
حكمة بعيدة المنال تشخص بماء على بعد كبير جدًا في باطن الأرض (معطش)	Gimaret, P.55/13.
حكمة يُحصل عليها بصعوبة تشخص بماء على بعد كبير في من سطح الأرض	Gimaret, P.55/11.
حكمة يُحصل عليها بصعوبة تشخص بماء على عمق أربعة أمتار تقريبًا (قائمة أو قامتان)	Gimaret, P.55/10.
حكمة يحصل عليها بيسر تشخص بماء قريب جدًا من سطح الأرض (إحساء وعيون)	Gimaret, P.55/10.
طلب الحكمة يشخص بالرغبة في اكتشاف الماء من باطن الأرض	Gimaret, P.55/9.
طالب الحكمة يشخص بمكتشف الماء في باطن الأرض	Gimaret, P.55/9.
قيمة المستفيد من الحكمة تشخص بقيمة اللؤلؤ	Gimaret, P.54/15.
عظيم الاستفادة من الحكمة يُشخص بحبة لؤلؤ ثمنها ألف درهم	Gimaret, P.54/16-17.

رقم الموثيق	التوثيق من المصدر
	Gimaret, P. 54/17. ضعيف الاستفادة من الحكمة يشخص بحجة لؤلؤ ثمنها درهم واحد
	Hasdai, pp. 138 – 139. سيطرة (تملك) حكمة على شخص تشخص بسيطرة عبادة الأوثان على جماعة (أمة)
	54/15 Gimaret غير مستجيب للحكمة يشخص
	Gimaret, P. 54/1–8. غير مستجيب لحكمة قيلت له ثم يعود إليها ويستجيب لها يشخص براعي يمر على بئر لا يهتم بها وعندما تنضب المياه حوله يتذكر البئر ويعود إليها
	Ebn-Hasdai, p. 106. فشل في إدراك الحكمة يشخص بفشل العين في النظر إلى الشمس
	كمية حكمة تشخص
	Gimaret, P. 52/15–16. كمية حكمة من كلام الله تشخص بكمية شعاع يتم الحصول عليه من الشمس
	Gimaret, P. 12. علم يشخص بقاض
Z122,	GMC + Alf زمن (وقت) يشخص + W199.3.3, cf. K2059.9.2+ [الزمان قاعدة الحياة]
	Ebn-Hasdai, pp. 22–23. لغة (لهجة، لغوة، حكي...) زمن تشخص بلغة (لهجة، لغوة، حكي...) إنسان
	Ebn-Hasdai, p. 171. زمن يشخص بثعبان (الثعبان جلده ناعم وسمه قاتل)
	Ebn-Hasdai, p. 171. زمن يشخص بسيف (السيف منظره جميل وضربته مميته)
	Hasdai, p. 43. زمن سيء يشخص بميزان يرفع وضيع ويخفض رفيع
Z122.6+,#	Alf فجر (صباح، وقت من اليوم) يشخص [هتف الفجر]
	Gimaret, P. 40/9. نهار يشخص بجرد أبيض
	Ebn-Hasdai, p. 83. نهار يشخص بفار أبيض
	Gimaret, P. 40/9. ليل يشخص بجرد أسود



■ **مسرد جزيئات التشخيص** Z110-Z139 في كُناتى "ابن الملك والناسك" و"بلوهر وبوداسف" وفق فهارس الشامى

المراجع	الموضوع
Gimaret, P. 50/4-10.	مجيء أنبياء ورسل في أزمنة مختلفة يشخص بصاحب بستان يزرعه في أوان ويقطف منه في أوان آخر (بستان الورد يزرع في الصيف ويُقطف في الربيع)
Gimaret, P. 40.	تلبية الناس دعوة أنبياء ورسل مبعوثين تشخص بتلبية بيض طائر (اسمه قادم) لنداء أبيهم ليلاً. 1- الأب وزع أولاده من الطيور على أعشاش طيور أخرى. 2- الطيور الأخرى احتضنت أولاده مع بيضها. 3- عند نداء الأب على أولاده استجاب بعضها ولم يستجب البعض الآخر.
	أشخاص صالحون يشخصون
Gimaret, P. 157-158.	شخص صالح (البُد) يؤنس بطبيب يعالج المصابين بالجنون بالرقية
Gimaret, P. 150/9-12.	شخص صالح (البُد) يؤنس بصاحب كنز يحتوي على مواد سحرية (كبريت أحمر - ياقوت - زبرجد) تشفي من الأمراض (تشفي من العمى - الصمم - البكم - الجنون)
Gimaret, P. 44/13-16.	رجل صالح (زاهد) يؤنس برجل مر على قوم يتصارعون على جيفة لا يعنيه أمرها
Ebn-Hasdai, p. 88.	أتقياء يشخصون ببرج قوي وسط تقلبات الزمن
Gimaret, PP. 181-183.	تاجر صالح يقدم طاوساً هدية لملك يشخص بشخص خرافي تأكل جسده طيور خرافية. (الشخص الخرافي هو البُد؛ وفق رواية كتاب بلوهر ويوداسف هو بني هندي عندما مات حمل طائر خرافي جيفته إلى فراخها فطعمن ما كان في جسده فتغذين برأ ورافة وصدقاً وعلماً وحكماً ولم يذقن طعاماً بعده حتى متن، الطائر الخرافي هو العنقاء) عن هذه الرواية أنظر: كتاب بلوهر ويوداسف ص 124 - 125.
Gimaret, PP. 61-62.	تخوف رجل صالح من دعوة ملك للدين خشية أن يغضب عليه، يشخص بتخوف ساحر ماهر من إنقاذ غريق خشية أن يغرق معه
Gimaret, PP. 110-111.	أشخاص يؤمرون (من ملك) بالأخذ بالأسباب يشخصون بكلاب يوجهها صاحبها لقنص الصيد

رقم الموثيق	الموثيق	التوثيق من المصدر
	ملابس رجل صالح تشخص	
	كساء ناسك يشخص بقشر شيطان	Gimaret,P.103/5-8.
	طعام وشراب رجل صالح في الدنيا ( طعام المضطر المستثقل لا طعام الكلب المستكثر) يشخص بطعام ملك مكون من لحم ابنه الذي ذبحه كي يطعم به بقية أهله حين أشرفوا على الهلاك، بعد أن غزاه ملك آخر وهزمه .	Gimaret,P.46-47.
Z127,	إثم (خطيئة . ذنب ) يشخص	GMC
	كفر (شرك - إلحاد) يشخص	
	بدعة (في دين) تشخص	Gimaret,P.183/15-17.
	بدعة في دين تشخص بغراب مدهون يبدو كطاووس مبارك جميل	Gimaret,P.183/15-17.
	كفار يشخصون	
	عبدة أوثان يؤنسئون بمصابين لا يعرفون الدواء ويكرهون الطبيب	Gimaret,P.159/2-6.
	عبدة أوثان يتصارعون على الدنيا يشخصون بكلاب تتصارع على جيفة	Gimaret,P.45/11-13.
	عبدة أوثان يؤنسئون بوزير يخدع ملك (الوزير يطلي غراب بألوان الطاووس ويقدمه للملك كطاووس)	Gimaret,P.183.
	أوثان تشخص بغريان	Gimaret,P.181-183.
	دين يشخص	

الموثيق	التوثيق من المصدر
دين يشخص بطاووس ألوانه جميلة ولا تزول.	Gimaret,P.183.
دين يشخص بكنزبه مواد سحرية (كبريت الأحمر - ياقوت - زبرجد) تشفي من أمراض (عمى - صمم - بكم - جنون)	Gimaret,P.150/9-12.
متدينون يشخصون	
متدين زاهد في الدنيا يحارب من كفار (عبدة أوثان) يشخص برجل مر على كلاب تتصارع على جيفة فتركها لتتهدم عليه	Gimaret,P.45/11-13.
Z129, رياضات دينية تشخص : صلاة ، صوم ....	GMC
Z131, كذب ( بهتان ، شيء كاذب) يشخص	GMC
خداع يؤنسن بعدو ( سوء نية)	Gimaret,P.93/13-14.
كلام باطل يشخص بجواهر مغشوشة مصنوعة من زجاج	Gimaret,P.192/13-14.
قول سوء يؤنسن بعدو	Gimaret,P.93/13-14.
عمل سوء يؤنسن بعدو	Gimaret,P.93/13-14.
مخادعون يشخصون	
كهنة أوثان يؤنسنون بوزير يخدع ملك فيقدم له غراب كطاووس	Gimaret,P.183/14-16.
كهنة الأوثان يشخصون بجانة	Gimaret,P.152/13-14.



الموتيف	التوثيق من المصدر
مفتنون يشخصون	
شياطين تفتن الناس يُؤنسون بالنساء ( النساء فتنة )	Gimaret,P.175/15-19.
<p>شيطان يغوي الناس (يقود الناس للنار) يشخص بحصان (بهيمة - بغل) يقود صاحبه إلى القبر (يهوي بصاحبه في بئر بها نار)</p> <p>See: Thompson Motif-Index :A50.conflic of god and evil creators. —v. Aptowitz, p55</p>	Ebn-Hasdai,p.170.
عدم حياد يُؤنسن بقاض	Gimaret,P.12.
غضب ( هياج ) يُؤنسن بقاض	Gimaret,P.12.
غضب يُؤنسن بقاض مُهاب	Ebn-Hasdai,p.19.
حنق يشخص بقاض مُهاب	Ebn-Hasdai,p.19.
حرب تشخص	Z132, GMC
جذب ( فقر ، ندرة ، هزال ، ضعف تغذية ناتج عن سوء الطعام ) يشخص	Z133, GMC
حظ سعيد يشخص. see:Dotti Gmc.	Z134, GMC + Alf
قدر يشخص بروح إذا كان العمل هو الجسد	Gimaret,P.77/12.
بشرى تشخص بشجرة عظيمة	Gimaret,P.190/7-9.

المصدر	الرمز	التوثيق من المصدر
Z134.3.0.1+,#	رمزية العملات (القطع النقدية) عملات نقدية ذات ألقاب cf.P13.9.3.3.1+	Alf
Z135,	محنة (شدة، ضراء) تشخص	GMC
Z137.1+,#	لسان حال شخص (وضعه أو ظروفه) [لسان الحال] لسان الأشياء (لسان المدح)	Alf
Z138.5+,#	عضو جنسي يشخص	Alf
Z138.5.0.1+,#	عضو جنسي يعطى اسم (تحديداً اسم ذكر) مثال (الشيخ) [بركات الشيخ الذي بينهما - شيخ زكريا أبو العروق - يا أبو اللثامين (السيد الهدوي)]	Alf
Z138.5.2+,#	مهبل يشخص [شيخ]	Alf
Z139,	تشخيصات متنوعة	GMC
	تشخيصات متناقضة	
	الفقير الفاضل والغني السيء	
	فقير مهمل رغم قيمته وغني سيء يشخصان بسفينتين (الفقير: سفينة مدهونة بالقار وهي مليئة باللؤلؤ - الغني: سفينة مدهونة بالذهب وهي مليئة بالقاذورات)	Gimaret, pp.35-37.
#,Z139.3	خمر يشخص (اجعلني أفعّلها)	Alf
#,Z139.9.3.2+	ماء جرة، برطمان - انثى، مهبل	Alf

رقم التشخيص	الوصف	المصدر
Alf	وعاء ظامئ ( جاف ) صندوق . حقيبة . جيب ومثلها فتحة الاست أو فتحة المهبل ( حق - واسع - مقاس ) [ ] كلمة مزاملة تذكر بها	#,Z139.9.4+
GMC	سيد السماء كرمز لقديس	,Z139.7.1
GMC	مقص مفتوح كرمز للأنثى	Z139.7.2+
GMC	جرة أو قدر . كرمز للأنثى	+,Z139.7.3
Alf	حزام يشخص ( مرهق الوسط ) ( متعب الوسط )	#,Z139.9.5.1+

( ) ما بين القوسين مرادفات أو توضيحات لما  
قبلاها، والمذكور قبلاها قُدم لاعتبار واحد هو أسبقية  
الورود في النص.

في المرجع العبري التوثيق برقم الصفحة وفي المرجع  
العبري التوثيق برقم الصفحة متبوعاً أحياناً بأرقام  
السطور عند الضرورة.

#### • الهوامش

1. Hasan El-Shamy, A Motif Index of the Thousand and One Nights , (Bloomington:Indiana University Press, 2006).pp 4-5.
2. Mary Ellen Brown and Brauce A. Rosenberg, Folklore ( an Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales , Music and Arts, vol.2, p.651.
3. אשר ريبלין, מונחון לספרות, פרשת פועלים, תל-אביב, 2000, עמ"ס 19.
4. מלכה פוני, ש.י.עגנון ( פרקי לימוד ), הכנה לבחינת הבגרות בספרות, ידיעות  
אחרונות, ספר חמד, בע"מ, תל-אביב, עמ"ס 6.
5. أطلقت البلاغة العربية على طريقة تشبيه حالة بأخرى، مع وجود أداة تشبيه سواء أكانت ظاهرة أو مستترة، ويكون وجه الشبه فيه صورة منتزعة من عدة صور، أطلقت عليه التشبيه التمثيلي، فحين يرغب الشاعر في تصوير حالته وهو يشعر بلوعة الحب رغم قرب محبوبته منه، لوجود ما يحول دون الوصال، يصور هذه اللوعة بالظما القاتل للإجل وهي في الصحراء القاحلة، رغم أنها تحمل فوق ظهورها قراب الماء فيقول ابن عني:
 

وأشد ما لقيت من ألم الجوى      قرب الحبيب وما إليه وصول  
كالعيس في البيداء يقتلها الظما      والماء فوق ظهورها محمول

 انظر: ابن عني (محمد بن نصر الأنصاري)، ديوان ابن عني، تحقيق: خليل مردم بك، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 2001، ص 186.

أ. الدكتور مصطفى السواحلي - بروناي

## السَّيَجَةُ: حَقِيقَاتٌ فِي التَّارِيخِ وَاللُّغَةِ

ليست الألعابُ على اختلاف أنواعها مصدرًا للتسلية والمتعة فحسب، ولكنها مرآة تنعكس عليها حضارة الأمة بكافة أبعادها، وتتجلى على صفحاتها توجهاتها الفكرية والنفسية والاجتماعية والثقافية، فقد نشأت الرياضة قديمًا في سياق صراع الإنسان مع الطبيعة بكل مفرداتها البشرية وغير البشرية، التي أجبرت الإنسان الأول على الكرّ والفرّ، والدفاع عن نفسه، ومحاولة إثبات ذاته في مواجهة الآخرين، ثم تطورت لتصبح جزءًا من فلسفة الأمة، ورؤيتها للكون والحياة؛ فالرياضات العنيفة التي راجت في زمن الحضارة الرومانية، والتي كان الأباطرة يتسلّون فيها برؤية العبيد يقتل بعضهم بعضًا في مشاهد دموية مروّعة، ولعبة الملاكمة والمصارعة الحرة في أمريكا، ومصارعة الثيران في إسبانيا وغيرها من الألعاب الدموية تعكس روح العدوان والوحشية التي قامت عليها الحضارة الرومانية القديمة ووريثتها الحضارة الغربية الحديثة. ①





تلك الأيام، وكادت اللعبة تنقرض بعدما جاء التلفاز واجتذبت تلك الجماهير لمشاهدة مباريات الكرة، أو الدراما التلفزيونية، أو البرامج الحوارية، ناهيك عن الألعاب الإلكترونية التي اجتذبت الشباب من أحضان تلك الطبيعة الحاملة إلى عالمها المفعم بالقتل والدماء، ثم جاءت الهواتف الذكية التي بات الأطفال الصغار يحملونها، فقضت على البقية الباقية من أواصر الترابط الاجتماعي الذي بات حديثاً من أحاديث الغابرين.

وقد ورد ذكر "السَّيْجَة" عرضاً في أحد أبحاثي، فرأيت من الأمثل أن أعرف بها بعدما صارت شيئاً من التراث المنقرض في أذهان شباب اليوم؛ فوجدتني مفتوحاً على عوالم فسيحة يختلط فيها الديني بالحضاري، واللغوي بالثقافي في معزوفة فريدة تعكس التواصل الحضاري، والتفكير الهادي لدى العرب منذ أزمنة بعيدة، وهو ما تجليه صفحات هذا المقال.

### أولاً: في غيابات التاريخ:

من المؤكد أن هذه اللعبة موعلة في القدم؛ لارتباطها بالإنسان البسيط في باديته أو حقله، وسعيه إلى التسلية الممتعة التي تنمي فكره، وتعزز مكائده الاجتماعية. ولكن تاريخ نشأتها لم يسجل للأسف على وجه التحديد، ولا يوجد دليل يرقى إلى درجة اليقين حول بداياتها، ولكن ثمة افتراضات طرحها عدد من الباحثين منها:

فقد زعم الكاتب الأمريكي كارينغتون بولتون (H. Carrington Bolton 1843- 1903) أن سيدنا موسى عليه السلام كان يلعبها مع بني العبد الصالح "شعيب" في أرض مدين<sup>1</sup>.

وهو زعم لا دليل عليه، ولم يذكر له مصدراً، ولعله مما سمعه من الأساطير التي يتناقلها بدو سيناء الذين عاش معهم خلال رحلته البحثية في سيناء، وقد تعلم منهم اللعبة، ومارسها، ووصف النمط الذي كان يمارسه وصفاً دقيقاً.

وذكرها المستشرق البريطاني إدوارد ولیم لين (Edward William Lane 1801 - 1876) وشرح

وذيوع ألعاب القمار في نوادي أوروبا وأمريكا وبعض الدول الآسيوية، والشغف بشراء أوراق اليانصيب، والمراهنات على المباريات، وغيرها من صور القمار الإلكتروني الذي تقدر الأموال الدائرة فيه بمليارات الدولارات يعكس حالة الجشع المادي والرغبة في الثراء السريع لدى شعوب تلك الدول. بينما يشير انتشار الألعاب العقلية كالشطرنج والشرد في الحضارة الفارسية القديمة إلى الحكمة المنظمة والتدبير العقلي الهادي. ويدل شيوع الرياضات الدفاعية كالكاراتيه في اليابان مثلاً على الطبيعة المسالمة لتلك الشعوب، والتي قصارها أن تدافع عن نفسها بطريقة احترافية ليس فيها إراقة دماء. وتتناغم الرياضات الجماعية الهادئة الشائعة في الألياف مع جو الترابط الأسري، والسلام الاجتماعي. ونمط من التفكير المنظم وإن كان بدائياً في كثير من صوره.

وتحظى لعبة "السَّيْجَة" أو "الشَّيْزِي" بذيوع كبير في شتى أقطار الوطن العربي من المحيط إلى الخليج منذ قرون عديدة، وبخاصة لدى كبار السن في القرى والبوادي، حيث يجتمعون عليها في مجلس يسوده الحب والوئام اللذان لا يخفى أثرهما في تقوية الروابط الأسرية، وتفريغ شحنات الغضب والانفعالات المتراكمة من أعباء الحياة وضغوط المادة. وإن أنس لا أنسى مجلس جدّي - رحمه الله - حيث كان اللاعبون يتحلّقون أمام بيته لممارستها، أو للتمتع بمشاهدة اللاعبين في متابعة دقيقة، مع إنشاد الظافر مواويل النصر من سيرة "أبو زيد الهلالي"، أو سيرة "عنترة بن شدّاد" بصوت رخيم، وربما استشهد بعض الحفظة أثناء اللعب بأيات من القرآن الكريم الدالة على القتال والمطاردة والحشر، أو أسقط بعض المتابعين لنشرات الأخبار الأحداث السياسية الجارية على مجريات اللعب، فتراه يسمى الحجارة التي يلعب بها بأنواع الطائرات المقاتلة، أو بأسماء بعض القادة شرقاً وغرباً، وسط جو يسوده الترابط والسلام الاجتماعي الحقيقي على الرغم مما يطفو على السطح من صياح المنتصر، وحسرات المهزوم مع تصميمه على تكرار المحاولة حتى ولو امتد بهم المجلس إلى طلوع الفجر. ثم انقضت

تتردد في المصادر العربية منذ العصر الجاهلي، فما بعده، نكتفي من ذلك بهذه الشواهد:

فقد ذكرها الشاعر المخضرم أمية بن أبي الصلت (5هـ / 626م) في قوله:

وَأَعْلَاطُ الْكُؤَاكِبِ مَرْسَلَاتُ

#### كخيل القرق غايته النصاب<sup>6</sup>

قال الزمخشري (538هـ) مُعلقاً على البيت: "قالوا: هذه اللعبة تلعب بالحجارة فخيلاها هي الحجارة، وفي القرق البدرى والبغى. وقيل: هي الأربعة عشر، خط مربع في وسطه خط مربع، في وسطه خط مربع، ثم يخط من كل زاوية من الخط الأول إلى الخط الثالث، ويين كل زاويتين خط، فتصير أربعة وعشرين"<sup>7</sup>.

وقال الزبيدي (1205هـ): "شبه النجوم بهذه الحصيات التي تصف، وغايته النصاب، أي المغرب الذي تغرب فيه"<sup>8</sup>.

ووجود هذه الإشارة في الشعر الجاهلي دليل واضح على مدى عراقية تلك اللعبة، وإضافة تلك الحصيات إلى الخيل من باب إضافة المشبه إلى المشبه به، كأن تنقل هذه الحصيات يشبه عدو الخيل، وهو قريب من تسمية حجارة اللعب في معظم البلدان المصرية بالكلاب؛ وفي بعض الدول بالجرأ، (جمع جرؤ، وهو الصغير من ولد الكلاب أو السباع)، وفي بعضها بالنسور، والتشبيه: "أنه كان زبما راهم يلعبون بالقرق فلا ينهاتهم". قال ابن الأثير (606هـ): "القرق بكسر القاف: لعبة يلعب بها أهل الجاز، وهو خط مربع، في وسطه خط مربع، في وسطه خط مربع، ثم يخط في كل زاوية من الخط الأول إلى زوايا الخط الثالث، ويين كل زاويتين خط، فيصير أربعة عشر خطاً"<sup>9</sup>.

كما ورد ذكرها في العصر الأموي، فقد روى أبو الفرج الأصفهاني (356هـ) في "الأغاني" محاوراً دارت بين أربعة من كبار شعراء العصر الأموي، هم: عمر بن أبي ربيعة (93هـ)، وكثير عزة (105هـ)، والأحوص (105هـ)، ونصيب بن رباح (108هـ)، حيث انتقد

طريقة لعبها، وأشار إلى أن عدداً منها محفوظاً على قمة الهرم الأكبر في مصر، ولكن من المحتمل أن يكون من حفروا عيونها هم المرشدون العرب الذين يرافقون السياح الأجانب<sup>2</sup>.

وقد وقف الباحثان (Vesna Bikic)، و(Jasna Vukovic) وهما أثريان في جامعة بلجراد على لوحة للمنقولة (أحد أسماء السيجة) مكونة من 12 عينا 6×2 في قلعة بلجراد عام 2006م، ويينا أنها من أقدم الألعاب اللوحية في العالم، وأنها منتشرة من الفلبين وإندونيسيا وماليزيا في أقصى الشرق، مروراً بالهند والمنطقة العربية، ووصولاً إلى أدغال إفريقيا في كينيا وتنزانيا والكونغو وأنجولا وغيرها، وأشارا إلى الأصل العربي للكلمة، وقد رجحاً أن تكون اللعبة قد ظهرت في مصر الفرعونية في العصر الحجري الحديث، حيث وجدت بعض أثارها في معابد الأقصر<sup>3</sup>.

ونقل عن الباحث السعودي مسعد العطوي المعني بتاريخ منطقة "تبوك" أن أثارها لا تزال باقية إلى اليوم، وهي محفورة على صخور كبيرة في منطقة تبوك على طريق القوافل الذي مر به الرسول ﷺ ما بين مدينة تبوك ومركز البدع<sup>4</sup>.

وذكر الباحث الجزائري علي عليوة أنه توجد آثار موجودة حتى الآن تؤكد وجود لعبة "الخرقة" (وهي التسمية الجزائرية للعبة) لدى البيزنطيين موجودة في الأحجار والآثار التي تركوها في ولاية "تبسة" بالجزائر، والتي بني بها السور البيزنطي في وسط المدينة<sup>5</sup>.

وفي تقديري أن هذه العيون المحفورة على الصخور لا تكفي دليلاً على أن الفراعنة أو البيزنطيين أو أهل مدين كانوا يلعبونها، فمن المحتمل جداً أن يكون اللاعبون قد حفروها في أزمنة لاحقة، وأن المزاج قد استبد ببعض المصريين المحدثين مثلاً للعب مباراة تاريخية على قمة الهرم، فحفروا تلك العيون التي لا تحتاج إلى جهد كبير في صناعتها.

ونتقل من هذا التاريخ الموغل في القدم، والمبني على افتراضات لا ترقى إلى درجة اليقين، إلى التاريخ الموثق بشواهد مقبولة، حيث نجدتها تحت مسمى (القرق)

ثلاثة أسطر، فيجعل في تلك الحفر حصي صغير يلعبون بها، ذكره في البيان. ويحرم اللعب بالأربعة عشر: هي اللعبة التي يسميها العامة: شاردة، وهو: أربعة عشر بالفارسية؛ لأن شار أربعة، وذه: عشرة بلغتهم، وهو: حفيرات تجعل في لوح سطر في أحد جانبيه، وسطرًا في الجانب الآخر، وتجعل في الحفر حصي صغير يلعبون بها<sup>14</sup>.

وأعتقد أنه يعني السيجة التي بها 15 عينًا: 5×3؛ حيث إن عدد الأحجار فيها أربعة عشر، مع كل لاعب سبعة، كما يطلق المصريون على ما كان عدد عيونها 5×5 الخمساوية، وما كان عدد عيونها 7×7 السبعاعوية، وما كان عدد عيونها 9×9 التسعاوية.

ونص ابن بطل على التسمية الفارسية يشير إلى أصلها فيما نعتقد، ولعلها صورة شعبية منبثقة عن الشطرنج، لكن العامة حرقوا اسمها قليلًا، والصواب "جهارده"، و"جهار" هو رقم أربعة بالفارسية، بالجيم التي تنطق مشوبة بالشين، وهو صوت غير موجود بالعربية، وحذفوا الهاء أسوة بالنطق.

## (2) الحرة:

قال الإمام الشافعي (204هـ) في الأم في حديثه عن شهادة أهل اللعب: "ويكره اللعب بالحرة، والقرق، وكل ما لعب الناس به؛ لأن اللعب ليس من صنعة أهل الدين ولا المروءة. ومن لعب بشيء من هذا على الاستحلال له لم ترد شهادته. والحرة تكون قطعة خشب فيها حفر يلعبون بها إن عمل به عن الصلوات فأكثر حتى تفوته، ثم يعود له حتى تفوته رددنا شهادته على الاستخفاف بمواقيت الصلاة"<sup>15</sup>.

وقد ضبطت الكلمة في بعض تحقیقات كتاب "الأم" بضم الحاء؛ لكن الأضبط فتح الحاء كما نبه على ذلك الخطيب الشربيني (977هـ) قائلًا: "وأما الحرة وهي بفتح الحاء المهملة وبالزاي: قطعة خشب يحفر فيها حفر في ثلاثة أسطر، يجعل فيها حصي صغير، ويلعب بها وتسمى المنقلة، وقد تسمى الأربعة عشر"<sup>16</sup>.

ولعلمهم سموها بذلك؛ لأن الحفر تحز في قطعة الخشب أو الصخرة التي يلعبون عليها.

كثير بيتًا للأخوص، وفضل عليه بيتًا لنصيب، فلما نظر أن الكبرياء قد دخلت قلب نصيب انتقد عليه بيتًا، فقال نصيب: "استوت القرق". قال: وهي لعبة مثل المنقلة<sup>10</sup>.

وقد وقعت الكلمة محرفة إلى (القوق) في جميع طبعات الأغاني التي وقفت عليها، والصواب (القرق) أي تعادلنا في اللعب، فكل واحد قد أخذ عليه مأخذ، فجمع القرق على (قرق)، وفي التاج: "ويقال: استوى القرق فقوموا بنا، أي: استوينا في اللعب فلم يقم واحد منا صاحبه"<sup>11</sup>.

ثم ورد ذكرها على لسان الإمام الشافعي (204هـ) بتسميتين هما: (القرق)، و(الحرة) حيث تحدث في كتابه الأم عن شهادة أهل اللعب قائلًا: "ويكره اللعب بالحرة، والقرق، وكل ما لعب الناس به؛ لأن اللعب ليس من صنعة أهل الدين ولا المروءة"<sup>12</sup>.

نكتفي بهذه الأمثلة الأربعة التي تؤكد أن اللعبة كانت معروفة قبل ظهور الإسلام، وقد عرفها الصحابة والتابعون، وتكلم عنها الفقهاء المجتهدون منذ وقت مبكر جدًا، ثم استفاض الحديث عنها في المصادر اللغوية والفقهية كما سيبدو لاحقًا.

## ثانياً: في بحار اللغة:

تنوعت أسماء لعبة "السيجة" تنوعاً كبيراً باختلاف الزمان والمكان ومستوى اللعب وطريقته، واختلط فيها الفصح بالمعرب والعامي؛ مما يعكس المرونة الشديدة التي تصبغ اللعبة باللون المحلي للبيئة التي عاشت فيها، وتلك هي الأسماء التي وقفت عليها مرتبة على حروف المعجم:

## (1) الأربعة عشر:

وقد ورد الاسم في قول الإمام أبي إسحاق الشيرازي (476هـ): "ويحرم اللعب بالأربعة عشر"<sup>13</sup>.

قال ابن بطل الركي اليماني (633هـ) في شرحه: "والأربعة عشر هي: قطعة من خشب يحفر فيها

### (3) الخَرِيقَةُ:

وهي التسمية الشائعة للسيجة في الجزائر وبلاد المغرب العربي، وقد ذكرها الروائي الجزائري محمد العربي الجليدي، وشرحها مطبقاً على "السبعاءية" المعروفة في مصر، ومال إلى أنها انتقلت من مصر إلى بلاد المغرب العربي إبان حروب بني هلال وبني سليم في المغرب في القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي تقريباً قائلاً: "إنَّ بني هلال وبني سليم وغيرهم من أعراب التبرية لم يأتوا فقط بقطعان الإبل، وبالخيل الأصيلة والأشعار، ويقصص سيف بن ذي يزن، وعنترة بن شداد العبسي، والوزير سالم. حين قدموا إلى بلاد المغرب، وإنما جاءوا بكلِّ تراثهم الأصيل، وتقاليدهم العريقة، ومنها عدد من الألعاب التقليدية مثل الخربقة واللقفة"<sup>17</sup>.

ويرى بعض الباحثين أنَّ التسمية جاءت من قولهم "خَرِيق" المكان إذا أتلفه وأفسده، والسيجة التي تحفر في التراب تترك مكاناً مخرباً أثار الدماء فيه واضحة من جراء نقل الكلاب من بيت إلى بيت<sup>18</sup>. وهو تأويل بعيد في تقديري.

### (4) السَّيْجَةُ:

وهي التسمية الشائعة في مصر، ومنها انتقلت إلى بلدان عديدة، لكنها تسمية غامضة التاريخ والنشأة والاشتقاق، فقد كانت غير معروفة حتى زمن ابن حجر الهيثمي (974هـ / 1557م)، وهو مصري عاش في القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي؛ إذ لم يذكر هذه التسمية على كثرة الأسماء التي ذكرها، ومن الغريب أنَّ المعاجم العربية الحديثة مثل: "المعجم الوسيط"، و"المعجم العربي الأساسي"، و"معجم اللغة العربية المعاصرة"، و"الرائد"، و"المنجد"... وغيرها لم تذكرها، على حين ذكرت "السيجار، والسيجارة، والسيجان"؟

وقد وقفت عليها فحسب في المصادر الإنجليزية التي كتبها الرحالة والمستكشفون الأجانب الذين جاسوا خلال الديار العربية لأسباب عديدة خلال القرن التاسع عشر، بلفظ (Seega)، وقد نقل الكاتب الأمريكي كارينغتون بولتون عن مصدر لم يسمه أنَّ أحد المصادر المكتوبة بالإنجليزية أتت على ذكر هذه اللعبة سنة 1694م<sup>19</sup>.

ولست أدري ما أصل هذه الكلمة: أهى كلمة قبطية مما بقي على ألسنة المصريين؟ ولكن كيف تحيا الكلمة خمسة عشر قرناً دون أن يسجلها مصدر عربي؟ أم هي كلمة عربية مشتقة من السياج، وهو السور من حائط أو سلك أو جريد الذي يقام حول المكان لحياطته، وكأنهم شبهوا تلك الخطوط التي ترسم بالسياج، ولكن البنية الاشتقاقية للكلمة ليست عربية، ثم كيف تغيب عن عيون المؤرخين والفقهاء والمعجميين كل هذه القرون؟ ولعلي أميل إلى أنها محرفة عن "شيزي" الشائعة في الجزيرة العربية، والتي ستأتي، فبينهما تقارب صوتي واضح بسبب اتحاد مخرج الزاي والسين، ومخرج الجيم والشين، واتحاد الوزن؛ لأنَّ العامة يحذفون في النطق التاء الأخيرة، ويستعيضون عنها بمطل فتحة الجيم، فتصير ألفاً؛ فربما حرفها بعض الأجانب صوتياً إذ وردت في كتبهم أولاً، ثم شاعت بعد ذلك.

### (5) شَطْرُجُ المَغَارِبَةِ:

حيث جاء في تعريف ابن حجر الهيثمي (974هـ) للقرق قوله: "والقرق بكسر القاف وسكون الراء، وحكى الرافعي عن خط القاضي الروياني فتحهما، وتسمى شَطْرُجُ المَغَارِبَةِ: أن يخط على الأرض خط مربع، ويجعل في وسطه خطان كالصليب، ويجعل على رأس الخطوط حصى صغاراً يلعب بها"<sup>20</sup>.

وواضح أنها تسمية محلية خاصة بأهل المغرب، كما سماها بعضهم شَطْرُجُ الفلاحين، أو القرويين، أو المسنين، أو العواجيز، أو البسطاء وغيرها، والصلة بينها وبين الشطرنج واضحة شكلاً ومضموناً وغاية، وإن اختلفت طرائق اللعب.

### (6) الشَّيْزِي:

وهي التسمية الشائعة في الجزيرة العربية، والشَّيْزِي في الأصل شجر صلب الخشب تصنع منه أدوات البيت، قال ابن منظور (711هـ) في لسان العرب: "والشَّيْزِي: شَجَرٌ تَعْمَلُ منه القِصَاعُ والجِفَانُ، وقيل: هو شجر الجوز، وقيل: إنما هي قصاع من خشب الجوز فتسود من الدَّسَمِ. الجوهرِي: الشَّيْزُ، والشَّيْزِي: خشب أسود تتخذ منه القِصَاعُ؛ قال لبيد:



وَصِيًّا غَدَاةً مُقَامَةً وَرُغْتَهَا

بِحِفْظَانِ شَيْبَرِيٍّ، فَوْقَهُنَّ سَنَامٌ<sup>21</sup>

ولعلهم سموها بالقرق؛ لأنه لا بد من تسوية سطح الأرض قبل ابتداء الحفر، والقرق في الأصل هو السطح الأملس المستوي، وهي لغة في القرق ككتف، قال الممار الفقعي يصف أرضاً مستوية<sup>23</sup>:

وَأَحْلَ أَقْوَامٌ بَيُوتَ بَنِيهِمْ

قَرَقًا، مَدَافِعُهَا بُعَاذُ الْأَرْؤُسِ

## (8) الكَلَابَةُ:

وهي تسمية شائعة في صعيد مصر وفي السودان؛ نسبة إلى "الكلاب" وهي الحجارة التي يلعب بها، والتي تسمى في كثير من البلاد بالكلاب، وفي بعضها بالجرا، والجرو هو الكلب الصغير، وفي التسمية إشارة إلى ما في اللعبة من منافسة ومشاكسة تشبه مهارشة الكلاب.

## (9) المَنْقَلَةُ:

وهي التسمية المصرية للحرة، قال ابن حجر الهيتمي (974هـ) بعد شرح اسمي (القرق)، و(الأربعة عشر): "وهي المسمّاة في مِصْرَ المَنْقَلَةُ، وفسّرَهَا "سَلِيمٌ" في تقريبه بأنها خشبة يُحْفَرُ فِيهَا ثَمَانِيَّةٌ وَعِشْرُونَ حُفْرَةً، أَرْبَعَةٌ عَشَرَ مِنْ جَانِبٍ، وَأَرْبَعَةٌ عَشَرَ مِنْ الْجَانِبِ الْآخَرِ، وَيُلْعَبُ بِهَا، وَلَعَلَّهَا نَوْعَانِ، فَلَا تُخَالَفُ"<sup>24</sup>.

ولعلهم سموها بذلك؛ لأن كل لاعب ينقل أحجاره من حفرة إلى أخرى بطريقة منظمة، فالنقل هو عمادها مهما اختلفت صورها وأشكالها. وقد ضبطت الكلمة بصورشتي لكل منها وجه، حيث وردت في بعض المصادر (المنقلة) كأنها اسم آلة، ووردت (المنقلة) كأنها اسم مفعول، ووردت (المنقلة) كأنها اسم مكان، فهي أرض النقل وموضعه، وأنا أميل إلى الأخير، فقد ذكره صاحب التاج وعلمه قائلا: "وَأَرْضٌ مَنْقَلَةٌ: ذَاتُ نَقْلِ، وَبِهِ سُمِّيَتْ الْمَنْقَلَةُ الَّتِي يُلْعَبُ بِهَا"<sup>25</sup>.

## (10) الهَفُّ:

وهي تسمية شائعة في بلاد المغرب العربي، وفي التاج: "وَهْفَةٌ: حَرَكُهُ وَدَفْعُهُ"<sup>26</sup>، فاعلها سميت بذلك نسبة إلى تحريك الكلاب بسرعة من عين إلى عين، والمادة تدور حول معاني الخفة والحركة السريعة.

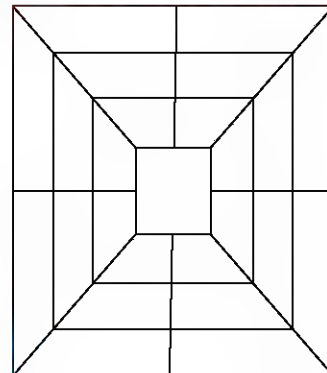
وواضح أن الذين سموها بذلك هم الذين كانوا يصنعون لها لوحًا خشبيًا مصنوعًا من ذلك الخشب المتميز بالصلابة، مما يشعر بالاستقرار، فهي ليست مجرد حفرة أنيقة في الرمل أو التراب، إنما لها لوحها المستقر كالشطرنج، وقد أدركت تلك اللوحة الصلبة في بيت جدّي؛ إذ كان يهتم بها كل الاهتمام، ويسارع إلى إصلاحها كلما تخلخلت بفعل القرع العنيف أحيانًا بالزلزل على صفحاتها، ويدفع للنجار ما شاء ثمنا الواحدة جديدة.

## (7) القَرَقُ:

وهي أقدم تسمية لها كما سبق في التأريخ للعبة، حيث ورد في الشعر الجاهلي، وبقيت حية على مدار تاريخ العربية، وقد شرحها الزبيدي (1205هـ) في تاج العروس بقوله: "والقرق لعب السدر كسگر. وقد قرق كفرح: إذا لعب به، وهو لصبيان الأعراب بالحجاز، كانوا يخطون أربعًا وعشرين خطًا، وهو خط مربع، في وسطه خط مربع، في وسطه خط مربع، ثم يخط من كل زاوية من الخط الأول إلى الخط الثالث، وبين كل زاويتين خطًا، فيصير أربعة وعشرين خطًا وصورته هذا كما تراها، فيصفون فيه حصيات"<sup>22</sup>.

وقد رسمت في الهامش تلك الصورة:

في هامش مطبوع التاج وكذلك في هامش القاموس صورة هذا الشكل الهندسي هكذا:





## ثالثاً: دلالات معتبرة:

## (1) الحكم الشرعي:

لعل القارئ الكريم لاحظ أن أكثر النقول السابقة في مسألة التسمية من كتب الفقه لا من كتب اللغة؛ مما يوحي باهتمام بالغ لدى الفقهاء بهذه اللعبة، حيث تحدثوا عنها في باب الملاهي لمعرفة أي من اللهو المباح أم من اللهو المحرم؟ وفي باب الشهادات لمعرفة هل تقبل شهادة لاعبيها أم تُرد؟ وفي باب الصور لمعرفة أقطع الشطرنج من قبيل التماثيل المحرمة أم لا؟

وواضح أن أمثل ما تقاس عليه لعبة السجّة هو الشطرنج؛ فهما متقاربان جداً في طريقة اللعب، ولا تختلف اللوحة الخشبية للسجّة كثيراً عن لوحة الشطرنج، ولذا سميت تارة بشطرنج الفلاحين أو القرويين، أو المغاربة أو المسنين.

ومن عبقرية الفقه الإسلامي أن فقهاء الأماجد ميزوا بين الألعاب التي تعتمد على مجرد الحظ مثل النرد أو النردشير أو الطاولة، والألعاب التي تعتمد على مجهود ذهني كالشطرنج، أما الضرب الأول القائم على الحظ المطلق فالجمهور على تحريمه؛ لأنه يشبه الاستقسام بالأزلام، وأما الضرب الثاني القائم على الرياضة العقلية فأغلب الفقهاء على التحليل بشروط؛ لأنه ضرب من الرياضة والتدبير، فأشبهه المسابقة بالسهام، وقد نقل ابن حجر الهيتمي (974هـ) اختلاف الفقهاء في حكمها، وانتهى إلى وضع الضابط قائلاً: "والحق أن الخلاف في ذلك ليس له كبير جدوى؛ لأن الضابط إذا عُرِف وتقرر أدير الأمر عليه، فمتى كان المَعْتَمَد على الفكر والحساب فلا وجه إلا الحل كالشطرنج، ومتى كان المَعْتَمَد على الخزر والتخمين فلا وجه إلا الحرمة كالنرد"<sup>27</sup>.

وبعيداً عن الخوض في لجج الاختلافات الفقهية في تلك المسائل التي دارت حولها أبحاث فقهية معمقة، وكسرت عليها مؤلفات كثيرة في القديم والحديث، وأخذت حظاً كبيراً من تقارع الأدلة وتمحيص الروايات؛ فالذي تطمئن إليه النفس ما استقر عليه

كثير من الفقهاء من أنه لم يثبت في تحريم الشطرنج (والسجّة تقاس عليه) حديث صحيح ولا حسن، ولذا اختلف فيه الصحابة أنفسهم، فضلاً عن الأئمة الأربعة، وبالتالي اتجه جل الفقهاء المعاصرين إلى الإباحة؛ إذ لم يرد دليل قاطع بالتحريم، ولكنهم وضعوا لحل كل رياضة بدنية أو عقلية ثلاثة شروط هي<sup>28</sup>:

ألا تؤخر بسببها الصلاة عن وقتها، فإن من أكبر مضار اللهو سرقة الأوقات، وتأخير الصلوات، وكثيراً ما رأينا مشجعي كرة القدم يهرعون إلى الملعب يوم الجمعة قبل الصلاة؛ لمشاهدة مباراة تقام بعد العصر أو بعد المغرب، ولا ينهضون لأداء شيء منها، حرصاً على مقاعدتهم.

ألا يقامر عليه، فإذا دخله قمار، ولو على شيء يسير، كأن يدفع المغلوب ثمن المشروبات، أو أجر المكان والأدوات أو نحو ذلك دخل في دائرة الحرام؛ لأنه صار من الميسر.

ألا تخلطه معصية كالفحش في الكلام، وإطلاق الأيمان الكاذبة، وإزعاج الجيران ونحوها، فكثيراً ما نرى اللعب ذريعة لمثل هذه الموبقات، وأصول الشريعة تقضي بسد الذرائع.

أما إذا برئ اللعب من هذه الأمور الثلاثة فهو من قبيل الترويح المشروع عن النفس، وفيه ما فيه من تدريب الفكر، ورياضة الذهن، وتحليص النفس من أكار العمل، وانفعالات الغضب.

## (2) الخصائص الفنية:

تتمتع لعبة "السجّة" بجملة من الخصائص أعطتها شعبية كبيرة؛ وهو ما يفسر تنوع أسمائها، وظهور اللون المحلي في بعض مصطلحاتها؛ وأهم تلك الخصائص:

السهولة: حيث يُعَدُّ اللاعبان مجموعة من الحُفَر الصغيرة في الرمل أو التراب. وفي الأماكن التي تحظى فيها اللعبة بشيء من الاستقرار يقومون بالحفر على الصخور، أو على لوح خشبي أشبه ما يكون بلوح الشطرنج، والأحجار التي يلعب بها غالباً ما



المحصنة: حتى لا يصاب اللاعب بالشلل؛ وعادة ما يعول عليه اللاعب الثاني على خطة تحصين الكلاب؛ ليستفيد بهذه المبادلة.

الجمع بين التضييق والتوسع: حيث تختلف السيجة عن الشطرنج تضييقاً في مجال الحركة؛ لأن اللاعب يقوم بتحريك الكلاب إلى العين الخالية المجاورة في أي من الجهات الأربع، ولكن لا يجوز القفز على أحجار الخصم، ولا التحريك بطريقة انحرافية من جهة الزاوية (Diagonally). كما تختلف عنه توسعاً في أنه لا يوجد عدد محدد لمرات النقل، حيث يؤكل كلب المنافس إذا وقع بين كلبين لصاحب النقلة، فيخرج من على اللوحة مباشرة، ومن حق اللاعب أن يواصل أكل كلاب الخصم في لعبة واحدة ما دام ملتزماً بقواعد النقل، أي الانتقال المباشر إلى جهة من الجهات الأربع دون قفز أو انحراف.

### 3 الشهرة العالمية:

على الرغم من شعبية لعبة السيجة وبساطتها فقد حققت كثيراً من الشهرة العالمية رصدناها فيما يلي:

- أن تسمية "السيجة" لم ترد إلا في المصادر الأجنبية للرحالة الغربيين الذين جاسوا خلال ديار العرب في القرنين التاسع عشر والعشرين.

تكون من الزلط الأبيض والأسود، وأحياناً من قطع الطوب الأحمر والأبيض، وفي الحقول يستخدم نوى التمر أو المشمش أو الخوخ ونحوها، وعلى البحر يستخدمون القواقع بأشكالها المختلفة، وكلها أدوات ميسورة، لا تكاد تكلف شيئاً.

المرونة: حيث يختلف عدد العيون باختلاف الزمان والمكان ومستوى اللاعبين، فكلما ازداد عددها اشتدت صعوبة المواجهة، وطال زمن الدور، فهناك ما هو مكوّن من 9 عيون: 3×3، وهناك فهناك ما هو مكوّن من 15 عيناً: 3×5، وهناك فهناك ما هو مكوّن من 25 عيناً: 5×5 ويسمونها الخمساوية، والمحترفون يمارسون على سيجة مكوّن من 49 عيناً: 7×7 ويسمونها السبعاءوية، والأشد احترافاً يجعلونها 81 عيناً: 9×9 ويسمونها التسعاءوية، وهي قليلة.

تكافؤ الفرص: حيث يضع اللاعبان الأحجار بطريقة منتظمة بناءً على خطة مرسومة للعب في ذهن كل واحد منهما، فيبدأ الأول بوضع حجرين، ثم يضع غريمه حجرين، وهكذا حتى تمتلئ جميع العيون ما عدا العين الفرديّة التي يتعين أن تكون الحركة الأولى إليها؛ لأنها الوحيدة الخالية. ويتمتع اللاعب الأول بميزة البدء بالضربة الأولى، التي توقع عادة خسائر فادحة في "كلاب" الخصم، أو تحاصره حصاراً محكمًا، بأن تغلق طريق الحركة أمامه، فيسأله الخصم أن يفتح له طريقاً، فيختار هو المكان المناسب له لإيقاع المزيد من الخسائر به، مع استمرار إغلاق طريق الحركة، وهو ما يتسبب عادة في استسلامه وإعلان هزيمته من ضربة واحدة أحياناً. ولما كان الثاني يضع "كلابه" وفقاً لقراءته لخطة الأول، وعادة ما تلحق به خسائر فادحة في ضربة البداية فإن قانون اللعبة الموسعة يعوّضه عن ذلك، حيث يقضي بأنه إذا استطاع الثاني أن يحصن مجموعة من "كلابه" من مهاجمة الخصم مع وجود حفرة يتحرك فيها؛ فعلى الأول أن يخرج كلبين مقابل واحد من تلك الكلاب

الحاملة في براءة وعقوبة أصبحت محلًا لدراسات علمية جادة، ولم يعد مستغربًا أن تقرأ في تحليلها عبارات غليظة مثل تلك القراءات الـ (سوسيوأنثروبولوجية) (Socioanthropological)، والقراءات الـ (سيكوسوسولوجية) (Cycososological). وأخيرًا، فمن المؤسف أن هذه اللعبة مهددة بالانقراض، على الرغم مما تعكسه من رُقٍ حضاريٍّ، ومرونة متكافئة، وما تقدّمه من تسليّة هادفة، وما تصوّره من طابع إنسانيّ صبغ الحياة العربيّة بصبغة فريدة بعيدًا عن دمويّة الرومان، وماديّة الغرب، وهي في الوقت نفسه لا تتعارض في الأعم الأغلب مع مبادئ الإسلام، فكبار السنّ يمارسونها ما بين صلاحي العصر والمغرب دون أن تلهيهم عن الصلاة، أو توقعهم في مقامرة، أو تجعلهم يتلبّسون بشيء من المعاصي. ومما يساعد على انقراضها أن أصحابها لم يطوّرها كما طوّروا "الشطرنج" القريب منها؛ حيث ألقت حول طرائق لعبه عشرات الكتب، وظهرت تطبيقات عديدة على الهواتف الذكيّة لممارسته.

ب- أن علماء الحملة الفرنسية على مصر (1798-1801م) رصدوا اللعبة، ولاحظوا اهتمام المصريين بالألعاب العقلية مثل الشطرنج والمنقلة (السيجة)، يقول شابرول (Chabrol De Volvic 1843-1773): "تتفق ألعاب الشرقيين مع حدة طباعهم، ونستطيع أن نتعرف فيها على ذوق شعب مولع بالتفكير، يعجبه أن يتأمل حتى وهو يمارس ضروب اللهو التي يهواها"<sup>29</sup>.

ج- أن الغربيين الذين رصدها ومارسوها دعوا إلى نشرها في أوروبا وأمريكا<sup>30</sup>.

من المحتمل أن تكون شركة (SEGA)، لألعاب الفيديو التي أنشئت عام 1940م في أمريكا، ثم سجلت في اليابان عام 1952م، تحت مسمى ألعاب خدمات اليابان (Service Games of Japan)، قد اختارت لنفسها هذه التسمية نظرًا إلى لعبة السيجة العربية الأصيلة.

أن تلك اللعبة التي يمارسها البسطاء في أحضان الطبيعة

#### • الهوامش

1. Bolton, H. Carrington. (1890). Seega, an Egyptian Game. Journal of American Folklore. Vol. 3. No. 9. (Apr. - Jun., 1890). American Folklore Society. P. 134.
2. Lane, Edward William. (1908). The manners and Customs of the Modern Egyptians. London, J.M. Dent & Co.; New York, E.P. Dutton & Co. P. 357.
3. Vesna Bikic & Jasna Vukovic. (2010). Board Games Reconsidered: Mancala in the Balkans. EAN journal, Vol. 5 No. 1. P183-209.
4. نقلت كثيرًا من المواقع عنه هذه المعلومة، وعزاها بعضهم إلى كتابيه: "تبوك قديمًا وحديثًا"، و"تبوك المعاصرة والآثار حولها". وقد راجعت الكتابين فلم أجد هذه المعلومة، فتواصلت مع المؤلف، فأكد لي أنه شاهد هذه الآثار -وهو من أعيان تبوك، وأهل مكة أدرى بشعابها- وأنه دونها في بعض كتبه، ووعد بتصوير موضعها حال الوقوف عليها، ولكنه لما يرسلها بعد.
5. عليوة، علي. (2018م). قراءة سوسيوأنثروبولوجية للألعاب الشعبية الترويحية (لعبة الخريقة أنموذجًا). على الرابط: <http://www.univ-soukahrass.dz/en/lab//pub/1625> (آخر زيارة 30/3/2019م)
6. ابن أبي الصلت، أمية. (1974م). ديوان أمية بن أبي السلط. جمع وتحقيق ودراسة: عبد الحفيظ السطلي. دمشق: المطبعة التعاونية. ص341.
7. الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر. (1399هـ / 1979م). الفائق في غريب الحديث والأثر. تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم. بيروت: دار الفكر. 3/183.
8. الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني (1410هـ / 1990م). تاج العروس من جواهر القاموس. ج26 تحقيق: عبد الكريم العزاوي. الكويت: وزارة الإعلام، سلسلة التراث العربي. 26/338-339.
9. ابن الأثير، مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد الشيباني. (1399هـ / 1979م). النهاية في غريب الحديث والأثر. تحقيق: طاهر أحمد الزاوي، ومحمود محمد الطناحي. بيروت: المكتبة العلمية. 4/47.
10. الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين القرشي. (1429هـ / 2008م). الأغاني. تحقيق: إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر

د. عاطف عطيه - لبنان

## الطب الشعبي العربي تقنيات التداوي بالأعشاب وعمليات العلاج

يتناول هذا البحث مسألة التداوي بالأعشاب في الطب الشعبي العربي، من خلال عرض وتحليل الوسائل المستعملة في العلاج وأصنافها وكيفية تحضيرها ومناسبتها لهذا المرض أو ذاك، مثلما علقّت هذه الوسائل في الذهنية العامة للناس، والحاضرة في مداركهم للدرجة التي تدفعهم إلى ممارسة علاج بعينه لمرض محدّد؛ وهو العلاج الذي عادة ما يكون من حواضر البيت، ومحفوظ من أجل استعماله في الوقت المناسب لمعالجة انحراف طارئ أصاب جسم أحد أفراد الأسرة. فإذا عاد الجسم إلى الاعتدال كان به، ولا تنتقل المعالجة إلى الجهة الأخرى التي عليها أن تداوي المريض وتواجه المرض، إما بما يرضيه الطبيب الشعبي من صنوف العلاج في الحي أو البلدة، أو بما يشخص المرض من الأطباء المحدثين، ويقرر بنتيجة ذلك العلاج المناسب أو الدخول إلى المستشفى. هذا من جهة، أما تقنيات العلاج، من





2. تحضير الخلاصات، وذلك بغلي الجزء من النبتة على نار هادئة، ومن ثم، بعد تبريدها، تصفى وتحفظ في أوعية زجاجية محكمة الإغلاق.

3. تحضير المنقوعات من الأعشاب بإضافة الماء إلى العشبة المنتقاة ومن ثم تصفيتها بعد مدة، وحفظها أو استعمالها مباشرة.

4. تحضير الصبغات بإضافة الكحول على نباتات بعينها، ومن ثم استخلاص السائل بعد عصره بشدة وتعبئته وحفظه.

5. تحضير المراهم من خلال الغلي الخفيف والتصفية، ومن ثم عصر الأعشاب وحفظها.

6. تحضير الضمادات العشبية (اللبخة)، وذلك بغلي العشبة اللازمة، ومن ثم وضعها على المكان الخارجي المعتل من الجسم (ورم أو جرح متخثر)، ومن ثم ربطها بعد تغطيتها بقطعة من القماش. ومنها نقع قطعة من القماش في محلول محضّر سابقاً، ومن ثم وضع وربط الضمادة على المكان المعتل من الجسم.

7. تحضير الكريمات من خلال غلي الأعشاب اللازمة مع الشمع، للحصول على المادة السميكة اللزجة، وتعبأ في أوعية. وتستخدم لمعالجات متعدّدة، منها إخراج البثور بعد تقيّحها، وإزالة الأورام، بالإضافة إلى تنقية الوجه والبشرة في شكل عام.

8. تحضير أنواع الشراب من خلال إعداد النقيع أولاً، ومن ثم تصفيته وإضافة العسل إليه وتسخينه، ومن ثم تعبئته ووسمه لتفرقة كل نوع عن غيره من الأشربة.

9. تحضير النقايع الزيتية من خلال غلي الأعشاب الزيتية، ومن ثم تصفية الزيت من النبتة، وتعبئتها وحفظها.

10. تحضير النقايع الزيتية على البارادون أن تمسّها النار، وذلك بعد إضافة الزيت إليها، ونقعها لفترة، ومن ثم تصفيتها وتعبئتها وحفظها في زجاجات تُغلق بإحكام<sup>1</sup>.

جهة ثانية، فهي تلك التي تخرج عن هذا النطاق، يستعملها المعالج، وهو هنا الطبيب الشعبي المجرب والخبير تقنياً في التخلص، إما من الدم الفاسد في أمكنة معينة من الجسم (الحجامة)، أو تجبير الكسور وردّ العظم المخلوع إلى موضعه الطبيعي، أو استعمال الكي في المعالجة، أو غير ذلك من صنوف التقنيات، ومنها معالجة التهاب اللوزتين واليرقان (الريقان)، والتخريم (وخز الإبر).

### أولاً: التداوي بالأعشاب:

كان للتداوي بالأعشاب تقنيات مخصوصة تتعلق في كيفية تحضير الدواء للمعالجة. وبما أن التداوي يتوسّل كل ما ينبت في الطبيعة من أجل تحضير الأدوية النافعة للجسم، حسب العلة التي تعلّه وتفقدته اعتداله وتوازنه، وبعد التجارب التي لا حصر لها على امتداد تاريخ العلاقة مع المرض والأعشاب والنباتات التي توجد بها الطبيعة، بالإضافة إلى حيواناتها التي استعملت هي ومنتجاتها كأدوية للشفاء.

وعليه، كانت كل هذه المنتوجات النباتية والحيوانية تستعمل في طرق متعددة، حسب نوع المرض وموقعه في داخل الجسم أو في خارجه. من هذه الطرق ما ينتج شراباً، أو ما ينتج لصقة بعد الطحن والعرك منفردة أو مركبة مع مواد أخرى مناسبة تحصّلت معرفة فوائدها من خلال التجربة والتكرار، حسب منهجية الخطأ والصواب. كما أن الكثير من هذه المواد كانت تستعمل كأدوية شافية عن طريق المدغ والبلع كالطعام. وكذلك كان يستعمل الكثير منها للإستنشاق بعد سحقها وتنعيمها في مرحلة اليباس.

وعليه، يمكن الكلام على تقنيات تحضير الأدوية العشبية بالطرق التالية:

1. حصاد الأعشاب، كل صنف على حدة، وكل جزء من الصنف على حدة لتعدّد الاستعمالات للنبتة الواحدة. ومن ثم تحفّف الأعشاب لوحدها، والبذور لوحدها، وكذلك الأزهار.



عن العشاب، بحيث صار لكل منهما اختصاصه، ناهيك عن توزيع اختصاصات الطب على أطباء متعددين يقوم كل واحد منهم على ما اختص به من أمور العلاج. لذلك يمكن القول إن متابعة أمور الصحة غير العلاج الذي يقوم على إجراء العمليات الناشئة عن حوادث معينة، كالكسور والشلل وإزالة ما طرأ على الجسم من مواد خارجية عنه، أو أورام نشأت عن خلل أصيب به، أو ما يمكن أن يعيق عمل الجسم من أخلط وفضلات تستوجب عمليات محدّدة، مثل الحجامه والكلي. وسيكون لنا عودة إلى هذه التقنيات لاحقاً.

ولكن من المهم التأكيد على أن ما ندعوه هنا بالطب الشعبي، أو التداوي الشعبي بالأعشاب، ما كان على هذه التسمية في الماضي، وإن كان يحاكي عامة الناس ما كان يرشح إليهم من ممارسات طبية عامة ورسمية. إلا أن ما كان يميز العشابين العقلانيين والمتنوّرين عن ممارسي السحر والشعوذة من العامة، مع استعمال الأعشاب أو المواد المطلوب جمعها، لممارسة عملية الشفاء بحضور الأرواح ومساعدتهم؛ تحول إلى نوع من التمييز بين المعالجات التقليدية، بالمقارنة مع الحداثة الطبية اليوم. فتحول الأمر إلى التداوي الشعبي بالأعشاب بالاستعمال المباشر لهذا النوع أو ذاك وبطرق متعددة، إلى استعمال حديث يقوم على وصفة طبية يصرفها الصيدلاني الذي صار متبطلاً في عصر المصانع الضخمة التي تتكفل بإيصال الأدوية على اختلافها معلبة وجاهزة للاستعمال مع بذخ في تقديم الحسومات تغني الاختصاصي عن البحث في شؤون الأدوية وتركيباتها والاهتمام بكيفية صنعها.

في هذا الإطار، لا شك في أن التسمية بالتقليدي أو الحديث في تحضير الدواء وتقديمه للشفاء من المرض هي نسبية. وتسمى العملية بالمقارنة مع ما يقابلها. والزمن وحده هو الذي يقرّر الفرق بين التقليدي والحديث، أو بين الشعبي والنخبوي، أو بين العامي والرسمي. إلا أن ما تأتت عنه مراكز البحوث والمختبرات من انتاج الأدوية الكيميائية المتشكلة من مواد صناعية مع أو بدون المواد الطبيعية قد أثبتت ضررها من خلال القضاء على المرض من هنا، وإنتاج أمراض أخرى من هناك داخل الجسم نفسه.

ولأن العرب، كغيرهم من شعوب العالم، يعانون من اعتلال الصحة وانحرافها عن طريق الاعتدال، فقد كانت المنتوجات الطبيعية المتوفرة حسب ما تنتجه الطبيعة، وما يقتنونه من الحيوانات ومنتوجاتها، هي سبيلهم الوحيد المتوفر للعلاج. وبذلك، استطاعوا أن يبنوا، على توافي الأيام صرحاً عالياً من المعارف الطبية المبنيّة على تحديد أنواع الأمراض بعد معرفة عوارضها ومسبباتها، وما يمكن أن يناسبها من الأدوية اللازمة للشفاء، إنطلاقاً من منهجية معتبرة لديهم تقوم على الرطوبة والبرودة، من ناحية؛ وعلى الحرارة واليبوسة، من ناحية ثانية؛ ومن ثم مقارنة هذه الخصائص مع مثيلاتها من النباتات والمنتوجات الحيوانية، وحتى الطبيعية الجامدة. وبعد تشخيص العلة وتصنيفها، وتحديد أماكن وجودها وضررها، يأتي وصف العلاج الذي يقوم على التناسب العكسي مع المرض من أجل أن يعود التوازن إلى الجسم. فالحرارة لا بد لها إلا أن تعالج بالبرودة، والبرودة بالحرارة، وإزالة ما هو زائد بما يؤمن النقصان، وزيادة ما هو ناقص بما يؤمن هذه الزيادة في الأدوية.

## ثانياً: النباتات، الخصائص والمداواة:

من البديهي أن تكون المعرفة بخصائص النباتات والمنتوجات الحيوانية وفوائدها، من الضروريات اللازمة للإفادة من العلاج، والانتقال من المرض إلى الصحة. لذلك كثر الكلام على الفوائد الطبية لهذه الموجودات، منذ ما قبل الطب النبوي بالنسبة للعرب، وبالنسبة للشعوب المجاورة التي كانت على معرفة وثيقة بأمور الطب والعلاج، وخصوصاً الهنود والفرس وأهل اليونان.

ما سبق، يدفعنا إلى تقديم نماذج من النباتات الطبية التي كانت توصف للمرضى مع كيفية تحضيرها. وإذا كان الطبيب يدرك نوعيّة العلاج ومقاديره وتركيبه، فإن غيره من المختصين كان يقوم بمهمة تحضير هذا الدواء، حسب المقاييس المقدّرة من قبل الطبيب. وهو الأمر الذي أدى إلى فصل الطب عن العشابة، والطبيب



③

### 1 ( الصعتر أو الزعتر

لبنة عريقة في القدم. كتب عنها الكثيرون من الذين تناولوا طب الأعشاب وجمعوها. وقد فضل هؤلاء القول في فوائدها. وكانت العلاج الرئيس للربو والروماتيزم وضعف الأمعاء. كما ذكروا فوائدها عند خلطها بالعسل، المغذي والدواء الأثير عند العرب منذ ما قبل النبوة، والذي أفاض النبي محمد في ذكر محاسنه وفوائده للمريض وصحيح الجسم. ذلك أن هذا المزيج يتكفل بإزالة البلغم وتقوية البصر، ويقدر على تحليل الأورام وتلطيف المغص والسعال. والزعتر موجود في كل البلدان العربية، ويعرف بهذا الاسم وتنسب إليه بلدان متعددة، منها وأفضلها: المقدسي والأردني واليمن والشامي، وموجود بكثرة في محلات البقالة والعطارة ورقاً مجففاً أو مطحوناً. وهو قابل للبقاء مدة طويلة دون أن يصيبه تلف.

بعد التعرف بالزعتر، عمره وشكله ولون أزهاره ورائحته العطرية القوية وطعمه الحار، ولوعه، يبحث الأغبري في طرق استعماله والأماكن منه التي يمكن الاستفادة منها، وهي الجذع والأوراق والأزهار. ومن ثم كيفية الاستعمال. فالزعتر على العموم، يؤكل ويُغلى

هذا ما أدى إلى إعادة النظر بتكوين الأدوية، ومن ثم العودة المتدرجة إلى الطبيعة لإنتاجها بالاعتماد، في الدرجة الأولى، على الأعشاب والنباتات. وتحول الطب الشعبي إلى الطب البديل الذي أصبح ينافس الطب الحديث في الكثير من المجالات. وقد عادت مستشفيات كثيرة في العالم، إلى اعتماد ما كان معتمداً إبان ازدهار المعارف الطبية في الدولة العباسية، وهو إنشاء الحدائق الضخمة حول المستشفيات لإنتاج الأصناف المتنوعة والعديدة من النباتات الطبية، واستعمالها في معالجة المرضى، وبمقاييس متقدمة وأعية حديثة تراعي التوازن الدقيق بين أنواع الأعشاب الداخلة في تركيب الدواء. ولم تختلف هذه النظرة في تركيب الدواء عن النظرة في الطب النبوي إلا من خلال الوسيلة وتقدم التكنولوجيا في الأبحاث وطرق التركيب.

يقدم لنا موقع "العلاج دوت كوم" أوصاف وخصائص وقدرات علاجية لنباتات كثيرة معروفة في البلدان العربية، ومستعملة منذ أزمنة قديمة بأسمائها وبخصائصها العلاجية. بعد التعرف بالنبات وأهميتها الطبية، يتناول أحد الأطباء بالشرح الوافي لكل ما يتعلق بها بتركيبها وأسمائها حسب البلدان، وكيفية استعمالها للعلاج، وفي كل حالة من الحالات المرضية الموصوفة. هذا بالإضافة إلى ما تتميز به من خصائص مغذية ومفيدة للجسم، مع الحذر من استعمالها كعلاج في حالات موصوفة. ولكن لم نستطع التأكد من التهاء هذا الطبيب إلى الطب الحديث أو التقليدي، أو الطب الأكثر حداثة: الطب البديل.

بعد ذلك، يقدم الطبيب سليم الأغبري، لمحة تاريخية عن استعمال النبات، وآراء أهم الأطباء والعشابين العرب والمسلمين، منذ ابن سينا وما قبل، ومن ثم نظرة الطب الحديث إليها، وأهم فوائدها، بالإضافة طبعاً إلى إمكاناتها العلاجية، حسب كل طريقة في تحضيرها وكيفية استعمالها. ومن المهم أن نذكر عينة من هذه النباتات مع خصائصها العلاجية، وكيفية تحضيرها وطرق استعمالها.



بالماء للمضغ بعد أن يجرد، كما يقي الأسنان من التسوس، بمضغه وهو أخضر وهو عامل مهم في تهدئة التهابات الحنجرة. كما يستعمل كضمادات لتطهير الجروح والقروح، والاعتسال بمائه للتخفيف من التعب ووجع المفاصل<sup>4</sup>.

## 2) إكليل الجبل:

تعود المعرفة الطبية لهذه النبتة إلى أزمنة مغلقة في القدم، وفي حضارات مختلفة. وقد استعملت لعلاج أوجاع الرأس وصعوبة التنفس وعسر الهضم. واعتبرت مفيدة لتقوية الذاكرة وتنشيطها.

يقدم لنا الأغبري معلومات هامة عن نبتة إكليل الجبل. ويذكر لها أسماء متعددة حسب البلدان التي تستعملها في المعالجة الطبية. فهي حصى البان، وندي البصر، والروزماري، والخوران، وحشيشة العرب، وإكليل النفساء، وعشب البوصلة، وغيرها.

تعتبر هذه النبتة من النباتات المعرقة، ويصل طولها إلى المترين، ولها رائحة زكية مشابهة لرائحة الكافور. وتستعمل جميع أجزائها الهوائية (الظاهرة) كأدوية للعلاج. وهي موجودة بكثرة في البلدان العربية. ويمكن أن تزرع في أي مكان مفتوح للإفادة منها في العلاج.

استعملت هذه النبتة قديماً لحفظ اللحوم من

وئنتع. وفي الأيام الحاضرة يُستخرج منه الزيت وتُصنع منه الأدوية<sup>3</sup>.

أما موطنه، ففي المناطق المعتدلة والحرارة، وخصوصاً حوض المتوسط والجزيرة العربية. وأهم ما تحتويه هذه النبتة مادة التيمول المطهرة والمضادة للبكتيريا والطاردة للطفيليات من المعدة. كما فيه مواد مسكّنة ومطهرة ومعدرة للبول وطاردة للبغم ومضادة للسموم، وتساعد على شفاء الجروح. كذلك يحتوي الزعتر على الألياف الغذائية الضرورية لصحة الجهاز الهضمي. وفيه مواد مقوية للعضلات؛ تمنع تصاب الشرايين وطاردة للأعلاح الضارة.

أما ما قيل عن الزعتر قديماً فهو كثير يقول ابن سينا عنه: "الزعتر مدر للطمث عند النساء كما أنه يساعد على علاج التشنّج والفضلات المخاطية المزمنة، وهو مقوي للمعدة مفيد لعلاج الربو وضعف الشعب الهوائية والاحتقانات الناشئة عن البرد". ويقول عنه ابن البيطار: "الزعتر يطل السموم، ويحلل الرياح، وينشط الأعصاب، ويضج القلب ويقوي، ويطهر الدم وينقيه".

أما قوائده، فهو يقضي على الميكروبات بالزيت المستخرج منه. وهو مفيد لعلاج أمراض الجهاز التنفسي والدوري. في هذه الحالة يعمل الزعتر على تليين المخاط الشعبي مما يسهل طرده للخارج كما يهدئ الشعب الهوائية ويلطفها، وكذلك يحتوي على مواد لها خاصية مسكّنة للألم ومطهرة ومنشطة للدورة الدموية. وينشط الزعتر عامة كل الوظائف المضادة للتسمم، ويسهل إفراز العرق، ويدّر البول، والزعتر يحتوي على مواد مقوية لعضلات القلب، ويمنع تصاب الشرايين، ويعالج التهابات المسالك البولية والمثانة، ويشفي من مرض المغص الكلوي ويخفض الكوليسترول. وهو فاتح للشهية يعمل على تليين المعدة وطرده الغازات. وهو مضاد للأكسدة ومنبه للذاكرة.

ويمكن استعمال الزعتر كمعجون لتقوية الشعر كما يمكن مضغه لتهدئة وجع الأسنان والتهابات اللثة. كما يمكن استعماله بعد غليه



4

ونتمو حول المنازل وفي الحقول والأودية. وتحولت إلى زراعة منزلية للإفادة منها في شكل مستمر رائحتها لطيفة وطعمها عطري قليل المرارة، وتستخدم شعبياً منذ القدم لمعالجة المغص المعوي والغازات. وله فائدة مؤكدة في تطهير الجهاز الهضمي والتنفسي وفاتح للشهية ومنشط للدورة الدموية. كما يفيد في الاستعمال الخارجي لمعالجة الجلد المتقشر.

البابونج نبات عشبي حولي (سنوي) يُزهر بعد فترة من إنبائه، ويستخدم من هذه النبتة الأزهار المتفتحة فقط.

أظهر الطب القديم فائدة البابونج بعد تخفيف أزهاره وحفظها، ومن ثم استعمالها كمشروب بعد غليها. فهي تنفع، حسب ابن البيطار، في حالات الإعياء والجوع ولين الأعضاء والمفاصل ويسهل عمل الأمعاء، ويذهب بالنفخة، ويدّر البول وينفع في التخفيف من الصداع.

هذا ما قاله ابن البيطار أما داود الانطاكي فقال: لا شيء أفضل منه في تفتيح السداد وإزالة الصداع. يفتت الحصى، وينقي الصدر من نمو الربو، ويقلع البثور، ويذهب التعب.

أهم استخدامات البابونج تتجلى في معالجات المشكلات الهضمية مثل عسر الهضم والحموضة

الفساد. وقد ذكر العشاب العربي ابن البيطار أن أكلي الجبل يفيد في استدرار البول والطمث، ويحلل الرياح ويفتح سدد الكبد والطحال، وينقي الرئة وينفع في الخفقان والربو والسعال.

يستخدم محلول النبتة بعد نقعها التقوية الشعر والقضاء على القشرة. ويفيد في الاستخدامات النسائية لمعالجة مشاكل الجهاز التناسلي. كما يفيد في معالجة الاضطرابات العصبية الناشئة عن الإدمان من خلال شرب منقوع النبتة في أوقات محددة في اليوم، ولمدة محددة.

أما في ما يتعلق بالتعب، والضعف العام، فيُنصح بتناول منقوع أكلي الجبل بعد الوجبات وقبل النوم. فهو منشط لمن يعانون من سرعة التعب والخمول وضعف الأعصاب.

ويعتبر أكلي الجبل مادة حافظة للمواد العضوية يمنعها من التعفن والتلف. وهو علاج مساعد لحالات الاكتئاب<sup>5</sup>.

### (3) البابونج:

يعتبر البابونج من أعرق النباتات الموجودة والمعروفة منذ زمن طويل. وقلما يخلو منها بيت في عصرنا الحاضر تعيش هذه النبتة في أغلب بلدان العالم،



من الماء الزائد وتعالج مشكلة التعرق. تنشّط الدورة الدموية، وتنفع في حالات الرشح والنزلات الصدرية والحساسية. وكذلك في حالات الالتهاب ونزيف اللثة واحتقان الحلق والحنجرة، فتستعمل هنا بالمضمضة أو الغرغرة. وتنفع لإضفاء الارتخاء على الجسم، وخصوصاً قبل النوم، فتساعد بذلك، على التخفيف من الأرق والقلق والإرهاق، وخصوصاً لدى المسنين.. كما يمكن أن تستعمل أوراقها كمادة حافظة.

أما طريقة الاستخدام فهي بنقع الأوراق في الماء المغلي، ومن ثم يصفى ويشرب في أوقات معلومة حسب الحالة. كما تستعمل النبتة كمادة حافظة<sup>7</sup>.

#### (5) القراص:

القُرَاص، ويسمى في بلادنا "الحلقيس" المعروف بشوكه الدقيق الذي "يحلّس" أو يلهب المكان الذي يلامسه من جسم الإنسان المكشوف، ويزيد لهبه في حال الحكّ. ولا يخفّ ألمه إلا بعد دهنه بالزيت. والقُرَاص من النباتات السنوية التي تظهر في الأراضي الزراعية، وفي جوار سواقي الري. ونظراً لضرره من خلال اللمس، يعتبر من الأعشاب غير المرغوب فيها مع صعوبة التخلص منها. وكان يستعمل بكثرة في صناعة الأصباغ النسيجية، ويستخدم داخلياً وخارجياً لعلاج العديد من العلل والأمراض. وقد ثبت من خلال التجربة أنه فعّال في تطهير الجروح الملوثة.

للقُرَاص أسماء كثيرة، حسب تسمية البلدان المتعددة لهذه النبتة. فهي تعرف بالقريص والحلقيس والحراق والحريق والزعطوف ونبت النار وشعر العجوز، وغيرها من الأسماء. وهو موجود بكثرة في البلدان العربية، وخصوصاً في المشرق، وفي أماكن كثيرة من العالم.

القُرَاص نبات عشبي من الفصيلة القرصية، أزهاره صغيرة الحجم، على شكل عناقيد تتدلى إلى الأسفل، تكسوه الساق شعيرات لاسعة دقيقة، وتنفّث هذه الشعيرات عند قممها المدببة بمجرد ملامستها لجسم الإنسان، وتفرغ فيه محتوياتها مسببة إحساساً بالحرق وحكّ الجلد. أما الجزء المستخدم طبياً فهو كل ما

والتهاب المعدة والنفخة والمغص. كذلك ينفع في إزالة التوترويرخي العضلات المشدودة، ويفيد في حالات الربو وحصى الكلى. ويساعد على النوم.

هذا كله إذا استعمل كمشروب بعد غليه وتصفيته. إلا أنه يستعمل أيضاً كلبخات على الجلد لمعالجة الحكة وعلى العين لإزالتها من الإجهاد<sup>6</sup>.

ويعتبر البابونج من المصادر الأساسية لصنع الأدوية في الطب الحديث. وقد اعتمد عليه الطب البديل كمشروب في معالجة الكثير من الأمراض الباطنية، وكمراهم لمعالجة تقرحات الجلد وغيرها من المعالجات الخارجية للجسم.

#### (4) المريمية:

تعتبر نبتة المريمية من أشهر النباتات الطبية وأقدمها وأكثرها فائدة. وهي تستخدم حديثاً بكثرة، كما استخدمت في الأزمنة القديمة. وهي موجودة بكثرة في البلدان العربية، وتتشكل منها غابات في الجبال والسفوح المطلّة على الوديان. وهي معروفة بفوائدها لدى عامة الناس، ويقتنونها في منازلهم كما الكثير من أنواع الزهور والنباتات.

تعرف المريمية بأسماء متعددة، حتى ضمن البلد الواحد. فهي المرمية والميرمية والمرامية والقصعين والأويسة ولسان الأيل والعيزقان والناعمة والسالمية وغيرها من الأسماء. وهي نبتة عشبية معمرة ناعمة الملمس خضراء مع ميل إلى اللون الرمادي. وهي من النباتات العطرية التي تنتمي إلى الفصيلة الشفوية. ويستخدم منها للأغراض الطبية، الأوراق والرؤوس المزهرة.

تعتبر المريمية من النباتات المهدئة والمطهرة للإلتهابات. واستخدمت ولا تزال تستخدم اليوم في علاج الكثير من الأمراض والمشاكل الصحية، منها: مشاكل الجهاز الهضمي، وفقدان الشهية والمغص وزيادة الإفرازات في المعدة، والتخفيف من الحرقلة، وارتجاع البخار إلى المريء. وهي فعّالة في اضطرابات الدورة الشهرية لدى الفتيات ولبعض المشكلات المتعلقة بالجهاز التناسلي لدى المرأة. تطهر الجسم



عسر التنفس ووضع الصدر وفتح الرئة. كما ذكر بعضهم أن بزره يفتت الحصى في المثانة. وفي حال خلطه مع العرق سوس نفع في التخفيف من وجع المثانة وحرقتها. وقد صار للقراص مقدار كبير من الاهتمام من قبل مختبرات البحوث الطبية الحديثة، وأبحاث الطب البديل<sup>8</sup>.

أما استعماله المعلوم، فتتجلى في أكله وهو طازج كما نبتة السباخ. ويُصنع منه حساء مفيد. كما أنه يُنقع ويُشرب نقيعه كما الشاي. ويوجد منه مستحضرات جاهزة من القراص المجفف تباع في الأسواق الشعبية. كذلك يستخدم كشراب في تهدئة الأعصاب وتسكين الآلام وفي معالجة فقر الدم من خلال تناوله وهو طازج، أو شره طازجاً بعد عصره.

وفي حال معالجة مناطق الألم في الجسم، يمكن تحويل كل أجزاء النبتة إلى ضمادات يمكن أن توضع وتربط على مكان الألم، فيخف رويداً رويداً ثم يختفي. كما أن نقيع القراص يخفف من كمية السكر الموجودة في الدم. وفي حال تضמיד الجروح والالتهابات الجلدية به يخف الالتهاب والورم ومن ثم يزولان.

### ثالثاً: الطب الشعبي الجراحي والعملي:

لم يقتصر الطب الشعبي العربي على معالجة الأمراض التي تصيب الجسم وأعضائه باستعمال الأدوية العشبية والعنصرية المصنعة، حسب ما تقتضيه المعرفة الطبية المبينة على الخبرة والتجربة، وعلى التفاعل مع ثقافات الآخرين الطبية، بل تجاوزت ذلك إلى إجراء العمليات الجراحية الخارجية، وتجيير الكسور، والقيام بأعمال الحجام والكَي والفصد، وغيرها من العمليات التي كانت معروفة بأشكالها البسيطة في ذلك الزمان.

إلا أن الطب الرسمي تجاوز ما هو شعبي إلى ما هو أدق وأصعب. ذلك أنه استعمل أدوات من المباح والمشارط والمخارز المبتكرة التي لا تختلف في وظائفها

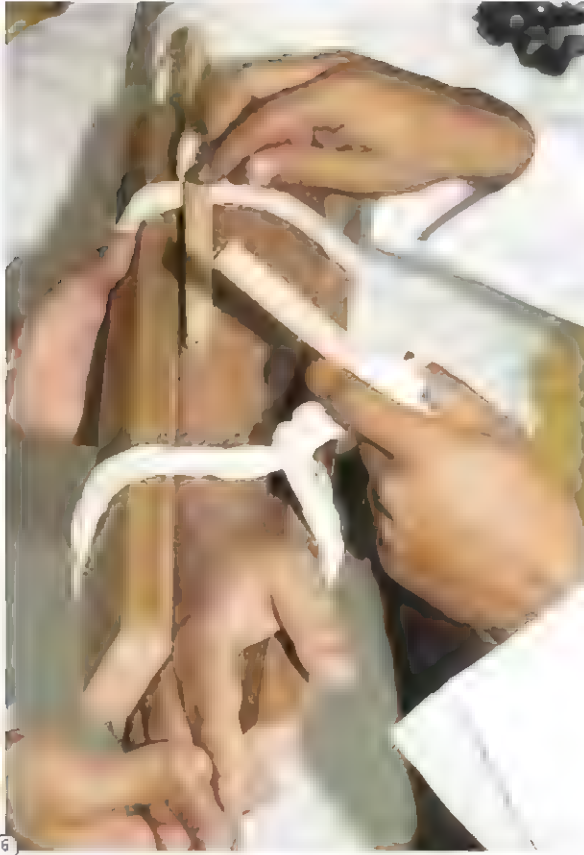


يتعلق بهذه النبتة، مما هو ظاهر، وما يشكل الجنور، بالإضافة إلى البنور.

يحتوي نبات القراص على مركبات طبيعية تساهم في معالجة الكثير من الأمراض الداخلية والجلدية. شرابه مدر للبول ومعالج للنزف ومقو للجسم.

كالت هذه النبتة معتبرة في الماضي من قبل العشائيين. وقد فصلوا القول في فوائد وقدراتها العلاجية. ومن أصناف المعالجات الطريفة بتوسل هذه النبتة، ضرب المروجع من داء المفاصل به ما يؤدي إلى هرش جسمه وحكة بشدة مع التلوي والتمايل السريع الذي يوصل إلى التخفيف من ألم الإلتهاب. كما استعمل القراص لتنشيط الشرايين والعضلات المتأثرة من داء عرق النساء، وكذلك لإعادة النشاط إلى الشفاه المشلولة.

أما داخلياً، فقد استعمل القراص لعلاج نفث الدم من الرئة وأنواع النزيف الأخرى، ولا تزال تستعمل إلى اليوم. وقد أطنب في وصف فوائده الكثير من الأطباء العرب. فهو على ما يقولون، يفيد في تضמיד الجراح من أوراقه ويفقأ الخراجات والأورام، ويقوي بزره الشهوة الجنسية. ويزيل الربو. وإذا اختلط بماء الشعير ينقي الصدر ويقطع الرعاف (نزيف الألف) إذا استنشق. وإذا دُق وخلط بالعسل وأكل نفع من



6

مكان الكسر، ومن ثم توضع خشبتان من كل جانب وشدهما بما يؤمن ثبات العظم، ومنع حركته، حتى يلتئم الكسر ويَجبر العظم.

إلا أن هذه العملية لا تجري على هذا الشكل إلا بعد القيام بسلسلة من الإجراءات يعرفها المجبر جيداً، تحضيراً للعملية التي عادة ما تكون مؤلمة، دون وجود الوسائل المخففة للألم، وإن أوجد ذلك بعد تقدّم الطب، والدخول في ميدان العمليات الجراحية الداخلية والمعقدة، ما استوجب إيجاد الأعشاب والمواد المخدرة للتخفيف من آلام المريض. ولكن هنا، كان على المجبر أن يحضّر المريض جسدياً ونفسياً لتقبّل العلاج. ف يبدأ أولاً بالتخفيف عنه بالتاكيد على سهولة معالجته، وأن عليه أن لا يخاف لرجولته وشجاعته، ثم يبدأ بتسميد مكان الكسر بالماء الساخن والصابون مع الكلام المهذئ. كما يمكن أن يلين العظم بخار نبتة الطيون المعروفة. وبعد ذلك يبدأ المجبر بإعادة العظم المكسور ليتصل مع مثيله

عما هو موجود في الطب الحديث، للقيام بعمليات جراحية داخلية، لا تختلف إلا في دقتها وجودتها وكثرتها عن تلك التي ابتكرها الطب الجراحي في العصر الحاضر.

لقد ذاع صيت الزهراوي في هذا المجال، باعتباره رائداً في الطب العقلائي الجراحي، وخصوصاً من خلال موسوعته الكبرى "التصريف لمن عجز عن التأليف"، وفيه المقالة الثلاثون التي تبحث في الطب، وهي: "كتاب الزهراوي في الطب لعمل الجراحين"<sup>9</sup>، وفيه رسوم وصور الآلات الجراحية والطبقة المتكررة والمستعملة في عملياته، وقد زادت عن المئتي شكل منها. هذا بالإضافة إلى البحث في كيفية العلاج بالكّي، وفي الجراحة العامة ووصف عملياتها، وفي علاج كسر العظام وخلعها. كما ثمة صور لبعض هذه الآلات في الكتب التراثية الطبية العربية<sup>10</sup>.

إلا أن ما يهتم في هذا المجال، إظهار المنجزات الشعبية في الطب العربي، مدار بحثنا، علماً أن ثمة الكثير من الانجازات الطبية العربية على الصعيد الرسمي أفادت العالم أجمع في القرون الوسطى. وليس هنا مجال البحث فيها.

## (1) التجبير

عالج العرب منذ الطور البدوي الكسور التي تصيب مواشيهم، باعتبارهم أهل رعي وتنقل، متدربين على تجبير كسور الحيوانات، وإعادتها إلى طبيعتها. واستعملوا التقنية نفسها في تجبير كسور جسم الإنسان، وخصوصاً ما يصيب اليدين والرجلين. وكانت المهمة الأساسية للمجبر الذي اكتسب خبرته بالممارسة، أن يعيد العظم إلى سابق عهده بلصقه، أو بإعادة العظم إلى مكانه في حال خروجه من مكانه، في ما يسمى بالخلع. والأهم في هذه العملية لصق العظم المكسور وإعادته كما كان بالضبط قبل الكسر، أو الخلع، ومن ثم تثبيتته لمنع الحركة عنه، تجنباً للإنفصال أو الفكاك. وعادة ما يتم ذلك بوضع لصقة يتم تحضيرها من الصابون الناعم أو الطحين المخفوق مع زلال البيض، تُشدّ على

بأنزاله بروية وتمهل ليتمدد على الأرض، ليلصق اللزقة المحضرة مسبقاً على فخذه مع الخشبتيين المتقابلتين. وبعد ثلاثة أيام كان الفخذ في مكانه الصحيح، بانتظار بعض الأيام، ليعاود سيره الطبيعي<sup>12</sup>. وقد شاهدت بنفسي أكثر من عملية تجبير في قريتي، كانت إحداها لرفيقي في المدرسة تعرض لوقعة أخرجت الساعد من كوع يده. عالجه قريبي المجبر بإعادة الساعد إلى مكانه، بضربة واحدة مفاجئة بعد أن شغله بحكاية مضحكة، وهو يمسد يده بالماء الساخن. ما أخافني أكثر في هذا المشهد هو غياب رفيقي عن الوعي من شدة الألم. إلا أنه استفاق بعد فترة وجيزة، وكان ساعده في مكانه من الكوع<sup>13</sup>.

ويروي لنا أحدهم قصة عن براعة المجبر العربي فيقول: "أصيب أحد أقاربي بكسر متفتت في عظم الكوع، وقرّر الأطباء بتر الذراع من أعلى الكتف كي لا تصاب الذراع بالغرغرينا. ولكن والد المكسور قرّر تهريبه من المشفى، ونقله إلى البطيحة في الجولان السوري المحتل، إلى مضارب بيت النادر، وذهبت مع من ذهب ورأيت كيف أجرى المجبر حسن النادر عملية الكشف، فاستمع أولاً إلى القصة السريرية، كما يسميها الأطباء الآن، ثم قام بمعاينة الذراع المكسورة، مطمئناً المريض إلى أن كل شي سيكون على ما يرام، وفي هذا الوقت قام أولاده بجلب نبات الطيّن من منطقة قريبة، في الوقت الذي أوقدت قرينته النار تحت قدر كبيرة، وحين تصاعد البخار مرّ الذراع فوق البخار الساخن جداً لفترة معينة، وبعدها عالج الكسر ووضع عليه اللزقة وألواح الخشب. وشفيت الذراع، ونجّت من البتر<sup>14</sup>.

## (2) التخريم:

يعني التخريم في الطب الشعبي العربي الوخز بالإبر، ولكن على غير منهجية الطب الصيني. ذلك أن هذه المعالجات تنشأ عن الإحساس بارتداء عام في الجسم، وتعب يعيق حركته، مع الإحساس بالألم عام يحتاجه. فكان أن تم تشخيص هذا المرض على أنه نوع من إعاقة مسيرة الدورة الدموية، بسبب وجود فضلات سامة في أنحاء الجسم، ناشئة عن الرطوبة الزائدة. وما

في مكان الكسر ليحسّ أنهما صاراً عظماً واحداً. هنا يمكن أن يكون أقصى الوجع. وبعد عملية الالتحام، كما قدرها المجبر يمكن الربط بإحكام باللزقة المذكورة آنفاً، ومن ثم شدّها لمنع الحركة. ليس هذا فحسب، بل على المريض أن لا يحرك العضو المكسور لفترة زمنية يقدرها المجبر. لذلك تربط يده إلى عنقه، إذا كانت هي المكسورة، أو يمنع من المشي إذا كانت قدمه. وعادة ما يعود الكسر إلى الالتحام بعد مرور شهر.

اشتهر الكثيرون من المجبرين في العالم العربي. وكان هؤلاء من سكان الأرياف ومربي المواشي لتجاربهم المستمرة في معالجة كسور المواشي المعرضة أكثر من غيرها لهذه الحوادث، كون الماعز أو الغنم الأكثر حساسية وتعرضاً، وكذلك الإنسان في الريف والمناطق التي تتطلب الجهد والحركة والتسلق. وفي أحيان كثيرة يقوم هؤلاء بإجراء عمليات تجبير يعجز الطب الحديث عن إجرائها<sup>15</sup>.

في هذا الإطار، ينقل لنا موقع "إبن فلسطين" عملية تجبير عربية لا يخطر في بال الطبيب الحديث القيام بها خارج غرفة العمليات، وبمعزل عن التقنيات الطبية الحديثة. ذلك أن أحدهم تعرض لحادث، فخرج عظم الفخذ من مكانه مورثاً ألماً فظيماً. وعلى المجبر أن يعيد العظم إلى مكانه. فقام بما هو مبتكر ومفاجئ للحاضرين. طلب من أهل المصاب أن يأتوه بحمار، وأشار عليهم أن يربطوه في مكان محدد دون طعام ودون ماء لمدة ثلاثة أيام، فنقذوا ما طلب، وفي اليوم الثالث طلب منهم إحضاره، وسط ألم المصاب وصراخه. فأشار عليهم المجبر أن يطعموه الشعير حتى يشبع. وبعد ذلك وضعوا له الماء ليشرب، في الوقت الذي أركبوا المصاب على ظهر الحمار. وصار يكبر وينتفخ بطن الحمار من شرب الماء، وفي الوقت نفسه، بدأ عظم المصاب يعود تدريجياً إلى مكانه الطبيعي بعد ربط رجليه بإحكام تحت بطن الحمار. وهكذا بدأ الفخذ يعود إلى مكانه مع الألم والصراخ. ومن ثم سمع جميع الحاضرين صوت دخول العظم في تجويف الحوض، وسط ذهولهم. بعد ذلك، أمر

المتحرك. جاء إلى والدي، وكان مشهوراً في معالجة اليرقان، وطلب منه أن يعالجه ولو ذهب به الأمر إلى الموت. فضحك والدي وقال له لالن تموت. تركه ودخل إلى المطبخ ليحمي سكيناً مرسوسة كانت رفيقته الدائمة. وطلب مني، وكنت لا أزال في الثانية عشرة من عمري، أن أحضر "سنّاً" من الثوم مهروساً في وعاء. أحضرت المطلوب، وإذا بي أراه ينتهي من قص الشريان من تحت اللسان، وكان قد أحضر معه وعاء كان سابقاً عبوة من السمن الأجنبي. طلب من المصاب أن يدي رأسه فوق الوعاء ويفتح فمه ويرفع لسانه.

بدأ الدم يسيل كالخيط الرفيع ولكن بلونه الأسود. وبقي على هذه الحالة دقائق معدودة، حتى بدأ الخيط بالانقطاع والتحول إلى نقاط متلاحقة، إلى أن نفذت. عند ذلك طلب والدي منه أن يرفع رأسه ولسانه ليضع قطع التوم تحته، وأشار أن يضغط عليها ويطبّق فمه. كانت هذه هي العملية، وبعد نصف ساعة غادرنا المصاب.

إلا أن المهم في الأمر هو أن هذا المصاب، وهو من بلدة بحنين قرب المنية في شمالي لبنان، جاء لزيارتنا بعد ثلاثة أشهر من العملية في سيارة محملة بشتى أنواع الفواكه والخضار. توقفت بمحاذاة البيت وأفرغ كل ما فيها قرب الدرج الموصل إلى الفناء الداخلي، قبل أن يبادرنا السلام. لم تتعرف عليه في البداية. وعندما مديده للسلام على والدي انحنى ليقبل يده، فسحبها والدي سريعاً، وهو يقول: أستغفر الله. ما بك يا عم؟ وكان هو بعمر والدي تقريباً. بعد أن عرفه عن نفسه، تذكر والدي العملية، ولم يعرفه لأن جسمه عاد إلى حجمه الطبيعي، وبلونه العادي الذي لا يدل على أي مرض. هذه الواقعة أذكرها كشاهد عيان، وكأنها حصلت البارحة<sup>15</sup>.

### (5) الإلتهابات الخارجية والجروح:

للإلتهابات والجروح شأن هام في الطب الشعبي، لأنها الأكثر وقوعاً وانتشاراً باعتبارها ناشئة عن عدم مراعاة شؤون النظافة، أو التعرض لحادث وقوع، أو غير ذلك من الذي يؤدي إلى جروح في الجسم، أو كسور في اليد أو الرجل.

على المعالج إلا أن يهتم بمناطق المعالجة بعد تحديد أماكنها. من أجل ذلك، يقوم بدهن جسم المريض بالزيت وتعريضه للشمس وقت الضحى، أي قبل أن تشتد حرارتها. فتظهر بعد ذلك نقاط سوداء كالنمش، في أماكن محددة من الجسم. وتتم المعالجة بدهن هذه النقاط بالثوم والملح ثم يبدأ المعالج بخز هذه النقاط بالإبر، فتخرج منها مادة صفراء تكون سبب البلاء. ويخرجها يشفى المريض من الخرام دون أن يشعر بالألم الكثير. وغالباً ما يقوم بالعلاج رجل أو امرأة ورثت هذه المعالجة عن الأهل والأجداد.

### (3) إتهاب اللوزتين:

تتبعي معالجة إتهاب اللوزتين إلى العمليات البسيطة التي تنشأ وتتطور بالممارسة والتجربة. وقد خضعت أنا وغيري إلى هذه العملية لإعادة اللوزتين إلى وضعهما الطبيعي على جانبي الحلق وتخليصهما من الإلتهاب بالمح المذاب في المياه الفاترة والمضمضة. وما كان على المعالج، وهو هنا والدي، الخبر في الطب الشعبي، إلا تمسيد اللوزتين (بنات الدينين أي الأذنين) بالزيت الفاتر ورفعهما. وفي حال تقيحهما، يضغط عليهما لإخراج الدم الفاسد (القحج) منهما، ومن ثم تبدأ المضمضة بالمح لتطهير الجرح.

### (4) اليرقان:

معروف باللغة الشعبية العامية باليرقان. يظهر المصاب به وهو هزيل الجسم، والإصفرار يضربه بكامله. واليرقان يعالج من مكانين في الجسم، مفترق الشعر في الرأس في منتصفه الأعلى، أو تحت اللسان. وفي الحالتين تجرح فروة الرأس أو يقطع شريان دقيق تحت اللسان، ويوضع على أي من الجرحين قطعة من الثوم بعد هرسها، وتوضع لزقة على الرأس، أو يضغط المصاب بلسانه على قطعة الثوم لفترة زمنية معينة. بهذه الطريقة يشفى المصاب من اليرقان ويعود لون جسمه ووزنه إلى طبيعتهما.

وقد حصل لي أن رأيت عملية من هذا النوع لمصاب قطع أمله من الشفاء، بعد أن زار أهم المستشفيات في طرابلس وبيروت. وقد أصبح أقرب إلى الهيكل العظمي



والذي يضغط ويصير الجرح حتى جف. بعد ذلك مسحه بقطعة من القطن، ومن ثم الشاش مع المرهم. وأجلسه على الكرسي ليغسل يديه. وعند عودته وجده يغط في نوم عميق افتقده لأيام ثلاثة.

إلا أن العملية التي تشي بفطنة والذي وذكائه في المعالجة الطارئة، حصلت عندما جاء إليه والد مع ولده وهو يستغيث. علم والذي أن شوكة من القندول انغرزت في عين الصبي وهو لم يتجاوز العاشرة من عمره. وشوكة القندول ثخينة وقاسية. نظر والذي في عين الصبي وشاهد الشوكة المغروزة إلى آخرها. فما كان منه إلا أن وقف وراءه مباشرة، وغمره بيديه بقوة وسرعة مع قوله: يا الله. في هذه اللحظة جحظت عينا الصبي بقوة، ما أدى إلى خروج الشوكة من العين. لم أشهد هذه العملية، إلا أن من رواها لي بعد وفاة والذي، هو مختار بلدة الروضة وشيخها، وكان حاضراً وشاهد ما حصل<sup>16</sup>.

## 6 الحجامه

مما لا شك فيه أن الحجامه من أهم المعالجات في الطب الشعبي والرسمي العربيين. ذلك أنه من الأصناف العلاجية التي ظهرت منذ ما قبل الاسلام. وأعطاه العرب منذ أزمنة مغرقة في القدم الأهمية اللازمة لمعالجة الالام في الجسم، الناشئة عن التعب والارهاق وتمدد أو تقلص العضلات، أو أوعية الدم في مناطق مختلفة من الجسم، وخصوصاً الظهر والعنق والرقبة والرأس. وهذا ما حدا بالنبى محمد على الأخذ بها واعتمادها، والتوصية بإجرائها لكل من يحس ألماً أو تعباً في أنحاء جسمه. وقد استعمل الرسول الحجامه في مرّات متعددة، وهو ما ذكره ابن القيم في الطب النبوي، بعد أن أفرد لها، كعلاج، صفحات متعددة من كتابه<sup>17</sup>.

على أي حال، ما زالت الحجامه مستعملة إلى أيامنا هذه، ودخلت في منجزات الطب البديل، واعتمدت في الغرب، وتدرّس تقنياتها في الجامعات الأميركية، على ما يقول موقع مركز المالكي للمعلومات الطبية<sup>18</sup>.

أما الحجامه، تعريفاً، فهي ما يقوم به الحجام في

ولأن كلامنا جاء وافياً عن عمليات التجبير، فإن الكلام هنا سيقصر على الجروح التي تنشأ وتؤدي إلى الإلتهاب والتقيح. وما على المعالج إلا أن ينظف الجرح، ويظهره بالكحول أو الملح المذاب، ومن ثم يضع عليه مرهماً مستخرجاً من الأعشاب الطيبة، ويربط جيداً إلى أن يجتم. أما الأورام التي تصل إلى مرحلة الانتفاخ والتقيح، فلها معالجة تقوم على الشق واستخراج الدم الفاسد المتقيح ومن التطهير والربط.

في هذه الحالة لا أزال أذكر عمليتين قام بهما والذي بحضوري. الأولى، لإمرأة من قرية مسلمة مجاورة تشكو من إلهاب في ثديها، وهي أم مرضعة، وقد تعرّضت للإلتهاب لسوء النظافة ولكثرة الجراثيم. وعلى والذي أن يعالجها. قال زوجها والذي وهو من أصدقائه المقربين: هذه المرأة أختك يا بو محرز، وعليك أن تشفيها. تحرّج والذي في البداية، ومن ثم قال: الله الحكيم. وجاء بالسكين نفسها وطهرها بالنار والكحول، بعد أن حدد مركز الإلهاب وشقه بسرعة، وطلب من المرأة أن تضغط على الثدي لإخراج القيح منه، إلا أنها غابت للحظات عن الوعي، فطلب من زوجها أن يفعل ذلك، فأجابه: أنت الحكيم. ومارس والذي عمله حتى لم يبق في الجرح ما يسيل. وضع على الجرح ضمادة مغطاة بمرهم أسود مصنوع بيديه وضمد الجرح، وانتهى.

أما العملية الثانية فكانت لأحد أبناء بلدي في الثمانينيات من القرن الماضي، وكنت شاهداً عليها أيضاً. وقد اصابني الرعب من المشهد.

جاءنا المصاب وهو مبعد يده اليسرى عن جسمه، ويادر والذي بالقول: "دخيلك يا بو محرز، ما شفت النوم من 3 أيام". ودلّه على موضع الألم تحت إبطه الأيسر، وكان مغطى بالشعر. أزال والذي الشعر أولاً، وكان المصاب يصرخ عند ملامسة موسى الحلاقة لجسمه. أدرك المعالج باللامسة أن الورم وصل إلى نهايته، ولا بد من فتحه. حضّر السكين التي ما زالت بجوزته، وقام باللازم من التحضير والتطهير، وهو يضحك وسهّل على المصاب الأمر. ومن ثم، وبسرعة، شق الجلد تحت إبطه، وبلحظة خرج الدم المائل إلى البياض كالشلال في منظر رهيب أربعني. ومن ثم بدأ



علاقة بالسحر لقربه من الطب الشعبي، وتوسّله في المعالجة، منذ بدايات الطب الشعبي العربي، ولا يزال سارياً إلى اليوم.

والحجامة أربعة أنواع، الفصد، الحجامة الجافة، الحجامة الرطبة، والحجامة بدودة العلقلة. والأنواع تعمل في طرق مغايرة على إخراج الدم الفاسد من الجسم، إما عن طريق الفصد، أي بجرّح الجسم بطريقة معينة للوصول إلى العرق لإخراج الدم الفاسد؛ أو باستعمال المحاجم (كاسات الهواء) في طريقتين، متشابهتين لتليين العضل مكان التحجيم بتحميته، وهي الحجامة الجافة، أو بتشطيب المكان لإخراج الدم، ومن ثم سحبه مرّات متتالية في الجلسة الواحدة؛ أو باستعمال العلق وهي نوع من الديدان توضع على مكان الألم وتترك بعد تجويعها فتمتص الدم من الجلد، وتكرّر العملية حتى يتم الشفاء<sup>20</sup>.

## (7) الكي

كان الكي وما زال من التقنيات المتبعة في الطب الشعبي العربي، علماً أن النبي صرّح بكرهه لهذه التقنية باعتبار أنها تؤلم، بالإضافة إلى أن الناس يعظّمون أمرها في حسمها للداء، فنهاهم عن استعمالها لهذا الوجه، لأن الله هو الشافي، وأباحها في حال النفع منها لا باعتبارها علة للشفاء، وإن كان الشفاء بوساطتها. لأن السبب المباشر هنا للشفاء كان بموجب إرادة الله، العلة الأولى لكل ما هو موجود، ومنه الداء والدواء<sup>21</sup>.

إلا أنها بقيت موجودة بكثرة من ضمن التقنيات المستعملة في الطب الرسمي والشعبي على حد سواء، ولا تزال مستعملة إلى أيامنا هذه. والكي، أو الوسم، هو إحراق الجلد في موقع محدّد، حسب الحالة، بآلة حديدية صنعت خصيصاً للقيام بهذه الوظيفة. وقد جرى الكي مجرى المثل عند العرب: "آخر الدواء الكي". وإذا قيل اكتوى الرجل، فهذا يعني أن الكي استعمل لمداواته. والكواء هو من يقوم بفعل الكي<sup>22</sup>.

أما اللدغ فهو ما يتأقّى عن مسّ النار للحظة. فيحسّ المكتوي أن حرقلة لدغته. وفي حديث عن

معالجة الجسم العليل. هي حرفة وعمل طبي رسمي وشعبي. أما شعبيته فمتأتية من كونها سهلة التعلم، وبسيطة التقنية. والحجامة هي امتصاص الدم من العضو المريض بإخراجه عن طريق المصّ، أو المحجم (المشرط) الذي بوساطته يستخرج الحجام الدم من مكان محدّد في جسم المصاب. ومن الحديث، أن الحجامة هي "لعقة عسل أو شرطة محجم"<sup>19</sup>.

لم تكن الحجامة إنجازاً عربياً صرفاً. فهي تقنية معروفة لدى حضارات قديمة كانت على تواصل مباشر مع عرب الجزيرة، منها حضارة ما بين النهرين والمشرق العربي في شكل عام، والحضارة الفرعونية. كما عرفتها الحضارات الصينية والهندية. وكانت تقنياتها غاية في البساطة تقوم على امتصاص الدم الذي اعتورته علة بوساطة قرن ثور أو غيره من الحيوانات، يوضع على المكان المجروح لامتصاص الدم المراق بعد إفراغه من الهواء، عن طريق الضغط بالمص. وبعد إفراغ الهواء من الكوب بوساطة قطعة من القطن أو القماش يتجمّع الدم على محيط الكوب ويتورّم الجلد، ومن ثم يُشترط ليخرج الدم الحامل للداء.

ليس هذا فحسب، بل توسّع العرب في إظهار أهمية الحجامة للكثير من الأمراض بعد تعيين مواضعها في الجسم. ومن ثم حدّدوا الأيام التي تقضي بإقامة عملية الحجامة في الشهر؛ وهي عادة بعد منتصفه، وقبل بداية ربعه الأخير، وهو الوقت الملائم الذي يجمع حال الجسم مع المناخ، وأفضل الأيام، على ما ورثه العرب، السابع عشر والتاسع عشر والواحد والعشرين من كل شهر. وكذلك فضّلوا بناء على توصية من النبي أن يكون الاحتجام في أيام معينة في الأسبوع، وهي الإثنين والثلاثاء والخميس. ونهاهم عن الاحتجام بقية أيام الأسبوع، إلا عن ضرورة. أما أماكن الحجامة، فهي متنوعة وتطول كافة أعضاء الجسم. ويحدّد المكان بناء على تحديد المحتجم بالتشاور والمساعدة من المعالج باعتبارها مسألة طبيّة في الأساس.

أما الدم المراق، بفعل الحجامة، فعليه أن يختفي عن عين أي إنسان أو حيوان. وهذه مسألة لها



نحوها) يلذع به لذعات خفيفة مكان المرض، وهو اللذع الذي أتينا على ذكره سابقاً. ويمكن ان تستعمل هذه التقنية في لذع الأصابع والأظافر ومنها تحمية الرمل ومن ثم غمره للجسم أو لجزء منه، على أن يكون محتمل الحرارة. ويبقى ما هو مغمور حتى يبرد الرمل. في ذلك تليين للجسم وتخفيف لآلام المرض والشفاء منه.

وفي كل الحالات، لا بد من تحديد مواقع الكي ومعرفة الغاية منه. وذلك يعود إلى خبرة المعالج وتجربته في هذا الميدان. والقيام بهذا الأمر بالاستناد إلى الخبرة والتجربة، يخفف من مقادير الكي ومواقعها، من أجل الوصول إلى أفضل النتائج<sup>24</sup>.

والكي في كل الحالات أصعب من بقية التقنيات المستعملة في الطب الشعبي. ذلك أنها بحاجة إلى المعرفة التامة بأعضاء الجسم، والمواقع التي يمكن ان تتقبل الكي من أجل الوصول إلى النتيجة المأمولة، دون الإضرار بالجسم، ودون الدخول في مداواة المكان الذي تعرض للكي، أو الإضرار بالجسم كله إذا لم يكن العمل متقناً ولاشأ عن معرفة وافية بكيفية إجرائه، وما يمكن أن ينشأ عنه من تداعيات. وثمة طرق معالجة تختلف هذه التداعيات في حول وقوعها.

الرسول أنه قال في رواية للبخاري: "إن كان في شيء من أدويتكم، أو يكون في شيء من أدويتكم خير، فسي شريطة وحجم أو شربة عسل أو لذعة بنار توافق الداء، وما أحب أن أكتوي". وثمة أخبار كثيرة عن تكرار استعمال تقنية الكي من قبل الصحابة ورجال الإسلام الأولين<sup>25</sup>.

وتقنية الكي تقوم على تحمية جديدة مخصوصة حسب الموضع، وهي المكواة، حتى تصبح حمراء بلون الجمر، وتوضع على الموقع المصاب من جسم المريض. وثمة أنواع كثيرة منها، فضل القول فيها وعدد أنواعها الزهراوي في كتابه "التصريف لمن عجز عن التأليف". إلا أن الطريقة الشعبية عادة ما تستخدم مكواة واحدة في جميع الحالات، وهي عبارة عن سيخ من الحديد يحترق بالنار ويوضع على المكان للكي. وربما كان ثمة أكثر من نوع واحد، حسب مقدرة الكوالة وخبرته وسعة إطلاعه.

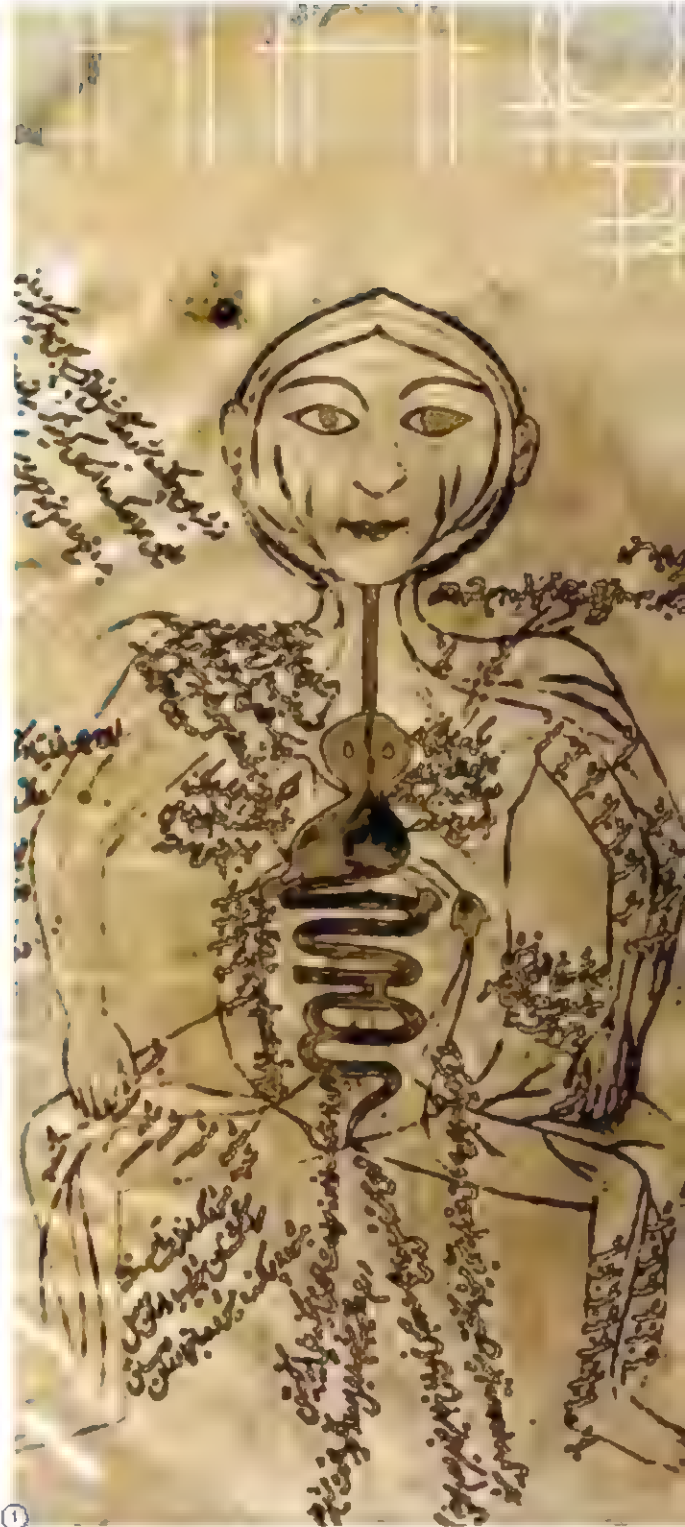
أما طرق الكي، أو الوسم، فهي متعددة، منها الخطب، أي وضع سيخ الوسم على المكان المقصود طولياً. ومنها وضع السيخ في شكل طولي وعرضي على شكل صليب. ومنها ما يسقى بالترقيش، ويكون بمثابة الكي الخفيف الذي يلامس الجلد بسرعة خاطفة بواسطة عود ملتهب الرأس (سيجارة أو

د. محمد العطار - البحرين

## توثيق الطب العربي الشعبي: الضرورة، الواقع و المنهج

يُعد الطب العربي بجانب الطبتين الصيني والهندي "الأيورفيدا" Ayurveda أحد أبرز المناهج الطبية في العالم وذلك لأنها الوريثة الشرعية لكل التجارب والمدارس الطبية لأعم العالم القديم من حوالي الهند شرقاً وحتى البلاد المطلة على المحيط الأطلسي غرباً، العربية جنوباً والاوروبية شمالاً؛ وهي بذلك تحمل تاريخاً يزيد عمر وثائقه المكتوبة مثل البرديات المصرية أو الألواح البابلية على العشرة آلاف سنة؛ ومع أنه يمتاز بأكبر قدر من التراث المدون بالحرف العربي دائماً واللغة العربية غالباً، إلا أنه مغفول مجهول بين أهله، احتوشه العُجم في الشرق والغرب ولا يزالون، بعد سلبه أهم ما فيه، هويته العربية.

مع زيادة المعرفة البشرية في علم الطب بحسب المنهج الغربي الحديث، وتطور الفكر النقدي حول أساليبه ومعتقداته وهو ما عُرف بإسم "الطب القائم على البراهين" أو الـ Evidence



### أولاً: ضرورة توثيق الطب العربي الشعبي:

من الواجب قبل تناول موضوع توثيق الطب العربي الشعبي وأهميته، مناقشة الفرق بين الطب الشعبي والطب العربي، خصوصاً وأن الأخير تعرض لانحسار عميق أدى لإنهيار مؤسسته العلمية إبان وبعد النكسة العربية نتيجة الغزو المغولي (616-656 هـ / 1219-1258 م). وبحسب التعريف:

فالطب العربي كما يراه د. عبد الكريم شحادة هو "كل ما كتب باللغة العربية، في موضوع الطب والعلوم المتعلقة به، تحت ظل الحضارة العربية الإسلامية، بغض النظر عن الدين أو الأصل الذي ينتمي إليه من كتب هذا العلم"<sup>4</sup>؛ أما الوثيقة الوطنية للأعشاب الطبية والطب التقليدي للجمهورية الإسلامية الإيرانية فيعرفه بـ "هو كافة العلوم والتجارب النظرية والعملية التي تشمل جميع التدابير الصحية، المناهج، المعلومات والمعتقدات العاملة من أجل السلامة، الوقاية، التشخيص وعلاج الأمراض، وتنتقل في منطقة جغرافية معينة بشكل شفهي أو مكتوب من جيل إلى جيل آخر؛ وتتميز بقدرتها على مواكبة العصر مع حفظ أطرها الأساسية"<sup>5</sup>.

أما الطب الشعبي بتعريف منظمة الصحة العالمية فكان: "مصطلح شمولي يستعمل للدلالة على أمرين: أنظمة الطب الشعبي: كالطب الشعبي الصيني، والطب الشعبي الهندي، والطب العربي اليوناني؛ وكذلك يستعمل ليشير إلى أشكال مختلفة من الطب الشعبي المحلي"<sup>1</sup>، وأصبح لاحقاً: "حصيلة مجمل المعارف والمهارات والممارسات القائمة على النظريات والمعتقدات والخبرات المتأصلة في مختلف الثقافات، سواء كانت قابلة للشرح والتفسير أم لا؛ وتستعمل في صيانة الصحة، وفي الوقاية من الأضرار البدنية والنفسية، وتشخيصها، وتخفيفها ومعالجتها"<sup>2</sup>.

والواقع هو أن كل هذه التعاريف حاولت تقييد العلم بالرؤية الاجتماعية المحدودة زماناً ومكاناً؛ والعلم لا يُحد بهما؛ فالطب العربي بقي حياً في الجامعات الهندية ليومنا هذا باسم الطب اليوناني ولم يُحد

based medicine؛ عاد المجتمع العلمي لينتبه للتراث الطبي لدى الأمم قبل أن تنشأ مدرسته القائمة على الاختزالية Reductionism؛ والتي كانت تحمل تجارب سريرية لا يمكن إنكارها تاريخياً، كما لا يمكن تجاهل وجودها الاجتماعي شعبياً في كل العالم، والتي كانت تثبت جدواها في الأبحاث السريرية المحكمة، حتى وإن كان الباحثون يجهلون آلية أثرها البيولوجي بحسب منهجهم الاختزالي وأدواته.

من هذا المنطلق، نشأ في أعرق الجامعات الغربية تخصص حديث يسمى بالطب التكاملية أو Integrative medicine، يدرس طلابه بعد الطب الغربي الحديث، الأسس الفكرية والفلسفية للمناهج الطبية الأخرى، ويطلعون على آخر الأبحاث الطبية المختلفة عن مدرسة الطب الحديث، ليقدموا المناسب منه ضمن باقة الخدمات الصحية في كل مستوياته الأساسية والعلاجية والتأهيلية؛ ومع الأسف، في ظل غياب تام لمسمى الطب العربي، وشبه تام لمحتواه المعرفي الذي قدمه آخرون بعد استملاكه وسلب مسماه.

يفرض هذا الواقع دراسة الطب العربي من مختلف النواحي: السريرية، الاجتماعية والاثروبولوجية بل وحتى الاقتصادية والسياسية؛ وهو أدنى الأمل بالعمل بما أوصت به منظمة الصحة العالمية في كتابها "استراتيجية الطب الشعبي" الذي نشرت الأول منه منذ أكثر من عقد (2002-2005) والثاني للأعوام (2014-2023)<sup>1,2</sup>؛ كما هي ضرورة قومية للحفاظ على الهوية العربية في أهم مجالاته وهو التراث الثقافي الغير مادي، إضافة إلى أنه تطبيق بأولوية قصوى للعديد من الإستراتيجيات الوطنية للبحث العلمي الهادفة إلى "التحول لإقتصاد قائم على المعرفة" ومن أبرز مصاديقه العلم متعدد التخصصات المسمى بالطب الإبتقالي Translational medicine والذي يمكن للطب العربي أن يكون أبرز أعمده، وفي مجالات أكثر المشاكل الصحية شيوعاً مثل الأمراض غير المعدية<sup>3</sup>؛ ولهذا كان هذا الجهد إثارة لما غفل عنه، ورسماً للمنهج المناسب في توثيق الجزء الشعبي منه.



ما تعرض هذه العلة فيبادرون إلى الماء الساخن ويحملونها على العنق ويأمرونهم باستعمال الغراغر بالرّب والماعدس فيقتلون العليل بسرعة وقد شاهدت ذلك مرات "أو بشكل عام دون ذكر جزئيات الممارسة مثل "واعلموا يا بني أنه قديديّ هذا الباب الجهال من الأطباء والعوامّ ومن لم يتصفّح قطّ للقدمات فيه كتاباً ولا قرأ منه حرفاً، ولهذه العلة صار هذا الفن من العلم في بلدنا معدوماً، وإني لم ألق فيه قطّ محسناً البتّة"<sup>6</sup>.

بناءً على ما سبق فنحن في مواجهة ضرورة دراسة التراث الطبي العربي المكتوب بمنهج تصحيح النصوص؛ إضافة لضرورة توثيق الممارس شعبياً في مجال الطب في كل بلادنا، لمقارنته لاحقاً بالتراث الطبي المكتوب، أو الاستفادة منه طبياً بالتوصية أو التحذير أو فتح أبواب جديدة للبحث والتعلم، للضرورات التالية:

#### (1) توثيق الثقافة الشعبية الغير مادية:

مع أن الطب العربي تبلور للمعرفة العامة المشتركة بين شعوب العالم القديم، إلا أننا نواجه في هذا الشأن "طبائع الإستملاك"، حيث نشهد "مارب دفينّة ومتجدرة، وهذه المارب هي أنجاز الاستملاك الجماعي لما لا يمكن استملاكه، بل مراكمة هذه الاستملاكات إلى حدها الأقصى" والتي تظهر بشكل "صورة حق الجماعة في الانتفاع بما استملكته واستحوذت عليه، وحقها كذلك في منع الآخرين المختلفين في الانتفاع أو الاقتراب من هذه الاستملاكات"<sup>7</sup>؛ ومن أمثاله في الطب العربي هو أن جعلوا العرب مجرد نقلة ومترجمين لا فضل لهم؛ فهذا المستشرق براون يقول: "لم يكن بين كل المسلمين الذين حققوا شيئاً في العلم ساميّ واحد"؛ والواقع أن الساميين قوم هاجر من شبه الجزيرة العربية ليشكلوا كل الشعوب المحدودة شرقاً ببلاد فارس وغرباً بالبحر الأبيض وشمالاً بآسيا الصغرى، وبهذا تشمل بابل وأشور وما بين النهرين والشام بلغاتهم المرتبطة بالعربية مثل السريانية والعبرية؛ والتي ذابت فيما بعد ضمن شعب عربي واحد<sup>8</sup>؛ فيا ترى، من كتب من المسلمين في العلم أن لم يكن منهم أحد في العراق والشام؟!.

بأقول الحضارة العربية الإسلامية، وكتبت مختلف الشعوب بلغاتها التركية والفارسية والأردية فيه وهو ما يثلب التعريف الأول قيوده؛ وانتقل في الجغرافيا القديمة بل رفد الطب الحديث في موطنه بينابيه المعرفية وهو ثلب للتعريف الثاني؛ وكان الأجدى أن يُعرف برؤية ابيستمولوجية epistemology وهي "نظرية المعرفة" ليتمكن وصف تطوره التاريخي بين الشعوب منذ البرديات المصرية، بغض النظر عن توقف انتقاله السليم إبان عصر الإنحطاط؛ وبحفظ إمكانية حذف ما قد تسرب إليه من شوائب لا تمت لنظريته الأصيلة بصلة؛ وليبقى قادراً على احتواء ما تتمكن اليوم من إضافته له لما تيسر لنا من تقنيات إنتاج وحفظ ونقل للمعرفة.

وعليه، فنحن أمام مصادر متباينة من حيث الإلتزام بنظرية الطب العربي المعرفية؛ وصلنا جزء منه عن طريق التراث المكتوب القائم على أسس منطقية وخريطة معرفية معقدة المفاهيم؛ وجزء آخر عن طريق الممارسة الشعبية التي:

1. قد تكون متأثرة عن ممارسة الأطباء حينما كانت هذه المدرسة الطبية مزدهرة؛
2. أو هي تجارب محلية لا تنافي أسس الطب العربي القائم على التجربة أساساً، كما هو الطب المبني على البراهين اليوم؛
3. وقد تكون ممارسات العوام التي تبرا منها أعلام الطب العربي وحذروا منها، كما يجب أن تحذر منها اليوم بعد التعرف عليها بمنهج توثيق الممارسات الشعبية في مجال الطب.

مصاديق ما سبق متعددة في كل العلوم بل هي طبيعته الحيوية؛ ومنه في الطب العربي استنكار أبو بكر محمد بن زكريا الرازي لما ورد في التراث الطبي المكتوب لبعض آراء جالينوس في كتابه "الشكوك على جالينوس"؛ أو استنكار الممارسات الطبية لدى العامة، مثل استنكار الزهراوي لممارساتهم في قوله: "واحذر كل الحذر من التغرغر أولاً بما يحلل، فإن ذلك تلف العليل بسرعة كما شاهدنا من فعل الجهال. وكثيراً



## جدول 1: أمثلة لأدوية اكتشفت من مشاهدة الاستخدام الشعبي للنباتات

الدواء	النبات	الإستخدامات، ومصدر اكتشافه
Salicylic acid (Aspirin®)	Salix alba L.	من أشهر مضادات الالتهاب و مسكنات الألم؛ إستخدام نبات الصفصاف لذات الغرض منذ آلاف السنين.
Morphine	Papaver somniferum L.	أشهر مخدر وأكثرها استخداماً حتى اليوم. استخدم نبات الخشخاش لذات الغرض من آلاف السنين.
Codeine	Papaver somniferum L.	من أشهر المسكنات. مستخدمة في الكثير من الأدوية؛ إستخدام نبات الخشخاش لذات الغرض منذ آلاف السنين.
Digoxin (Lanoxin®)	Digitalis sp	من أشهر لأدوية لقلبية؛ ستخدمت نوع نبات القمعية لذات الغرض من القدم
Quinine	Cinchona calisaya Wedd	من أشهر لأدوية لمضادة للملاريا، تعرف عليه لعالم من مشاهدة ستخدم سكان أمريكا الجنوبية له لمعالجة لحميات.
Artemisinin	Artemisia annua L.	اكتشفته السيدة تويو يو ليعلاج الملاريا لمقاومة من مصادر لطب لصيني، و فازت بجائزة نوبل عام 2015 م. لذلك؛ ذكر ذات الأثر المذكور في الطب الصيني حوله في مصادر لطب لعربي (نوع نبات لشيج)
Colchicine	Colchicum sp	من أشهر أدوية مرض للقرص؛ ستخرج من نبات لسورنجان المذكور في الطب العربي لذات لمرض.

وحتى مصر، فإستملكوها بقولهم أنها فارسية كون تلك الشعوب خضعت لإمبراطوريات فارسية وتأثرت بتلك الثقافة فترة! وكأن الإسكندر لم يأت على غير بلادهم، ولم ينقل غير تراثهم؛ وأنهم معدن كل فضل ومعرفة عند شعوب العالم القديم.

لهذه الضروريات تحت منظمة الصحة العالمية على "الحاجة الى حماية حقوق الملكية الفكرية للشعوب الأصلية والمجتمعات المحلية وتراثها في مجال الرعاية الصحية. مع ضمان رعاية البحوث والتنمية والابتكار" وكذلك على توثيقها بسبب أنه "لا يزال يخشى ان تُفقد او تضيع المعارف التقليدية في مجال صيانة الصحة وتقديم الرعاية الصحية في بعض البلدان"<sup>2</sup>.

## (2) الحاجة العلمية والعملية

### لكشف أدوية جديدة:

على الرغم من تقدم الطب الغربي بالمنهج الاختزالي ظاهراً، وبريق ممارساته عند الشعوب

وتلا أولئك الهنود الذين يدرسون المصادر العربية ويسمونه اليوناني، وقد وصل بهم الأمر أن جعلوا "معايير تعليم الطب العربي" المؤلف بتوصية من منظمة الصحة العالمية باسم "الطب اليوناني" وهم فيه يخطون -al-mashroob-maakoolwaal للتعبير عن المأكول والمشروب! وعلى غلافه مخطوط مكتوب بالحرف العربي! 9 أما في مشروعاتهم المكتبة الرقمية للمعارف الشعبية TKDL يعترفون بأن الطب "اليوناني" يعود للشعوب العربية سيما المصري والعراقي منذ ما يزيد على الستة آلاف عام؛ ومع ذلك، سجلوا حقوق الملكية الفكرية لـ 175.150 وصفاً مستخرجة من كتب العلماء العرب مثل ابن البيطار وابن النفيس كتراث هندي!.

أما الفرس فصاروا يقولون بأن الطب الفارسي إنتقل من بلادهم لليونان إبان فتوحات الإسكندر المقدوني؛ وعليه قالوا بأن الطب اليوناني الذي استقى منه العرب لاحقاً ليس إلا طباً فارسي الأصل<sup>10</sup>؛ أما طب الشعوب السامية العربية في العراق والشام

مطرداً لتجارة الأعشاب الطبية، الأدوية العشبية والمنتجات الطبيعية، وهي فرصة تمكنت فيه الدول النامية من دخول سوق المنافسة؛ مع انه من الصعب تقدير الحجم الحقيقي لسوق هذه المنتجات، إلا أن التقديرات تشير إلى أن قيمة إنتاج الدواء بحسب الطب الصيني بلغ 83.1 بليون دولار عام 2012، أما في كوريا فقد بلغت 4.4 بليون دولار عام 2004؛ أما في المملكة العربية السعودية فقط بينت إحدى الدراسات أن متوسط ما يدفعه كل فرد في العام لقاء خدمات الطب الشعبي يقدر بـ 560 دولار<sup>2</sup>.

هذه السوق الضخمة تعني أن لم يستخدم العرب منتجات بلادهم ويسوقوه، فسيكونون مستهلكين مجدداً لمنتجات الآخرين؛ وأن لم يكن لهم دور في إبراز ما في تراثهم من كنوز فسيقوم الآخرون باستغلال ذلك والانتفاع به.

من أهم مميزات منتجات الطب العربي التي يثبت استخدامها شعبياً أنها ستكون معفاة من الدراسات الأساسية والسرييرية الحديثة والمكلفة، وستُعدّ آمنة حتى يثبت خلاف ذلك، وذلك بحسب المعايير التي وضعتها منظمة الصحة العالمية في استيراتييجيتها؛ والخطوة الأولى لاستغلال هذه الفرصة هي البدء بدراسات "توثيق" الممارسات الشعبية.

#### (4) الإستغلال والأمن الدوائي:

تنفق كل بلادنا الشرقية -بل البشرية- ملايين الدولارات على شراء الأدوية من بلاد أخرى أو بالأحرى الشركات العابرة للقارات والتي ليست إلا الوجه الكالج للإمبريالية التي امتازت بالاستهتار بحياة الناس عبر إجراء التجارب البشرية في بلادنا المنكوبة، واحتكار العلم بل وحتى تجنب تصنيع الأدوية الأرخص والأجدي أن كانت لا تُدر المال؛ وحينما يصبح الطب "ساعة"، ويُحترف "صناعة المرض" وتصديره بأشكال مختلفة؛ على كل راسمي السياسات الصحية ومنظمات المجتمع المدني وكل الباحثين العمل من أجل "الأمن الدوائي" لأوطانهم وشعوبهم؛ وحيث أن "العلم الطبي أصبح مقيداً بالقوانين التي تفرضها الإمبريالية وإسلوب

المنكوبة غالباً، إلا أنه كان ولا يزال يعاني الكثير من النقص والحاجة وليس له إلا الإقرار والإعتراف بهما، هذا النقص بين ظاهر في معظم الأمراض مثل عجزه أمام مواجهة الجراثيم التي تصبح مقاومة للمضادات الحيوية الموجودة يوماً بعد آخر دون وجود أسلحة جديدة لمحاربتها، كما نشهد عزوفاً اجتماعياً بارزاً عن العلاجات المتوفرة بسبب الأعراض الجانبية المختلفة؛ لهذا يُعد البحث العلمي لإستكشاف الأدوية أو الـ Drug discovery من المجالات الهامة في البحث العلمي لدى الدول المتقدمة ولكنه يستنزف زمناً طويلاً ويتطلب ميزانية هائلة، حيث تقدر تكلفة كشف دواء جديد واحد -بحسب أساليب الطب الغربي الاختزالي- حوالي 800 مليون دولار، وتستغرق زمناً يتراوح بين العشرة إلى السبعة عشر عاماً<sup>11,12</sup>؛ ولهذا ليس من الرائج ترخيص الكثير من الأدوية للتسويق، فمثلاً كان أكبر عدد من الأدوية التي سُمح لها بالتسويق في العقد الأخير، عام 2018م؛ وبلغت 64 دواءً فقط<sup>13</sup>.

أمام هذه الأزمة، يبحث العلم عما يقلل التكاليف المالية والزمنية اللازمة، ومن أجدي ما وجدوه هو البحث في ينايع مناهج الطب الشعبية أولاً للحصول على ما تمت تجربته لقرون وثبت بالتجربة جدواه منذ عصور، وأن أنكروا فضل الشعوب عليهم بداية وتأمروا عليه نهاية؛ إلا أن تاريخ ممارساتهم واضح فالكثير من علاجات الطب الغربي لم تكن غير إعادة تصدير لما اقتبسوه أولاً فـ "الغربيين أنفسهم في أول عهود الاستعمار، كانوا يلجأون عند المرض إلى الأطباء المحليين من الأهالي، وذلك حسب أوامر إدارتهم، يزعم أن هؤلاء الأطباء أدري بالأمراض المحلية" 14؛ ولا يزال اهتمام الباحثين ومراكز الأبحاث لديهم بما عند شعوبنا غير خاف وأن حاولوا "إخفائه"؛ يبين الجدول 1 أمثلة لبعض الأدوية الرائجة الإستخدام اليوم، والتي استخلصت من التجارب الشعبية.

#### (3) سوق المنتجات العشبية:

تجارة الدواء من أهم مصادر الدخل لدى الدول المتطورة منذ عقود؛ وتبرز الدراسات الحديثة نمواً

بالمقالات في الحشائش، ولكنه لم يذكر إلا الأقل حتى إنه أغفل ما كثر تداوله وامتلاً الكون بوجوده<sup>17</sup>؛ أما البيروني (362-440 هـ / 973-1048 م) فيقرر: "كل واحد من الأمم موصوفة بالتقدم في علم ما أو عمل؛ واليونانيون منهم قبل النصرانية موسومون بفضل العناية في المباحث وترقية الأشياء إلى أشرف مراتبها وتقريبها من كمالها، ولو كان منهم ديسقوريدس في نواحينها، وقصر جهده على تعرف ما في جبالنا وبواديها لكانت تصير حشائشها كلها أدوية، وما يجتنى منها بحسب تجاربه أشقية، ولكن نواحي المغرب فازت به وبأمثاله وأفاضتنا بمشكور مساعبيهم علماً وعملاً. وأما ناحية المشرق فليس فيها من الأمم من يهتزل لعلم غير الهند"<sup>19</sup>.

وعليه، فتوثيق الإستطببات الشعبية للنباتات ضروري لتعزيز المعارف الطبية لأنه:

1. قد، بل إن التراث المكتوب لا يزال قاصراً لم يتناول كل نباتات بلادنا وقد تُستكشف عبر استطبباتها المحلية؛

2. غفل السلف عن ذكر الشعوب صاحبة التجربة، وقد تتمكن من رسم خريطة "استطببات" بحسب الجغرافيا، قد تكون هذه "الاختيار الأمثل" لكل منطقة بحسب تغيير المواد المؤثرة في النباتات بحسب البيئة؛

## (6) ضرورات الدراسات اللغوية:

مع أن التراث الطبي العربي المكتوب يقدم كماً هائلاً من المقترحات العلاجية التي تُعد أفكاراً باكرة للبحث العلمي؛ إلا أن من أهم العقبات فيه جهل المجتمع العلمي اليوم بأعيان النباتات التي ذُكرت في تلك المصادر؛ وقد تبين من نتائج أطروحة ماجستير في علم التصنيف النباتي أننا قادرون على استخراج الإسم العلمي لأربعة وعشرين بالمئة من النباتات المذكورة في المصادر القديمة، ونجهل على وجه التحديد 74 % منها؛ تقترح هذه الدراسة الإستعانة بالدراسات اللغوية لحل هذه الإشكالية. ولا شك أن جمع المسميات المحلية سيكون لها ابلغ الأثر في هذا النوع من الدراسات<sup>20</sup>.

الإنتاج الرأسمالي مثل قانون الملكية الفكرية وحيازة البحث وحقوق الطبع وقانون براءة الاختراع وقانون سرية التجارة وقانون العلامة التجارية "ليكون العلم حسب ما تطور في العصر الرأسمالي لم يعد ملكية عامة بل ملكية خاصة، وأصبحت مصدراً لتفاقم الفوارق الطبقة "للعقلاء أن يتسائلوا كيف "تضع الشركات مصالحها الخاصة فوق مصالح المجتمع وقيل مصالح المواطنين في سعيها نحو المزيد من الأرباح" وما هي "المسؤولية الإجتماعية للعلم والعلماء"<sup>15, 16</sup>؟

لا شك أن بقرات كان سعيداً حينما لم يدرك زماننا وإلا لما تمكن أن يكتب "عالجوا كل مريض بعقاقير أرضه"<sup>17</sup>، يقتدي به الأطباء حتى عقود قليلة مضت؛ ولعل توثيق المتبقي من هذه الممارسات يرسم أولويات البحث حول الأعشاب لكل رقعة من بلادنا؛ ومن ناحية أخرى لعل دراسة الخواص العلاجية للنباتات في بلادنا توفر مصادر محلية للمواد الأولية لأدوية رائجة نستوردها من بلاد أخرى.

## (5) تعزيز معارف الطب عامة والعربي خاصة:

بغض النظر عن المكتشفات الأثرية مثل البرديات المصرية أو الألواح البابلية والسومرية؛ يُعد طبيب جيش الاسكندر المقدوني، ديسقوريدس يدانيوس العين زربي (40-90 م). أهم باحث جمع المفردات العلاجية للشعوب الشرقية في كتابه المعروف بالحشائش، واستقى منه كل من أتى بعده ومنهم العرب؛ يقول ديسقوريدوس هذا عن نهجه في تأليف كتابه "ويتحقق أن جل ما أثبتناه فيه من الأدوية إنما عرفناه تجربة ومشاهدة، وما لم تتفق مشاهدته أخذناه بالأخبار المتواترة عن الثقافات ومن البحث والمسألة لأهل البلاد والرساتيق النائية عنا والدائية منا، مع التجربة لها ليكون تعليمنا هذا تاماً"<sup>18</sup>؛ ومع أن هذا الكتاب كان الأكثر تأثيراً في علم الصيدلة العربي، إلا أنه يبقى جهداً فردياً، يقول عنه داوود الأنطاكي (1008 هـ / 1599 م): "فقد أتقن السلف رحمهم الله تعالى ذلك حتى وجدناه مهذباً مرتباً، فنحن كالمقتبسين من تلك المصايح ذبالة والمغترفين من تلك البحور بلالة، وأول من ألف شمل هذا النمط وبسط للناس فيه ما انبسط ديسقوريدوس اليوناني في كتابه الموسوم

## جدول 2: الدراسات المرتبطة بالطب العربي (المكتوب والشعبي) في مجلة الثقافة الشعبية

العنوان	الكتاب	الدواء	التاريخ
1 ممارسات وتصورات للمرض في المجتمع التونسي المعاصر	احمد خواجه	(11) 3	خريف 2010
2 الطب الشعبي في البحرين «آخر العلاج الكي»	[كلمة التحرير]	(12) 4	شتاء 2011
3 الطب الشعبي في البحرين	زينب عباس عيسى	(12) 4	شتاء 2011
4 النباتات الطبية من الموروث الشعبي إلى بناء الحضارة الإنسانية	فوزية سعيد الصالح	(16) 5	شتاء 2012
5 الأدوية النباتية وأهميتها على صحة الإنسان	يعرب نبهان	(21) 6	ربيع 2013
6 إثنوغرافيا الطب التقليدي حالة معالج تقليدي لمرض العصب الوركى وسط المغرب	يونس لوكيلي	(23) 6	خريف 2013
7 الوصفات العلاجية الشعبية في منطقة الغرب الجزائري	علي عمار	(25) 7	ربيع 2014
8 الطب الشعبي في تونس وعلاقته بجسد المرأة	عبدالرزاق القلبي	(34) 9	صيف 2016
9 طقوس العلاج الشعبي بالمغرب	ادريس مقبوب	(34) 9	صيف 2016
10 الطب الشعبي في الأحساء	احمد عبدالهادي المحمد صالح	(35) 9	خريف 2016
11 تعقيب على مقال «الطب الشعبي في البحرين»	محمد سعيد العطار	(36) 10	شتاء 2017
12 التجربة و الطب الشعبي لدى ابن الجزائر	حمادي ذويب	(37) 10	ربيع 2017
13 الزار في السودان : علاج نفسي شعبي	امامة محمد الخير عكاشة	(43) 11	خريف 2018

## ثانياً: واقع دراسات توثيق الطب العربي الشعبي

فعلى سبيل المثال: كميّاً، تم البحث عن الكلمات "طب"، "علاج"، "مرض"، "صحة" في كل مقالات مجلة "الثقافة الشعبية" والبالغ عددها 813 مقال، فتبين ان الدراسات المرتبطة بهذا الجانب هي 13 دراسة (انظر الجدول 2)، اي ما نسبته 1% فقط، مع أنها من أكثر مجالات الثقافة الشعبية أهمية، وفيه من المحتوى الشئ الكثير؛ اما كيفيّاً، فكل هذه الدراسات كُتبت عبر مؤلف منفرد، ولهذا جاءت بمنظار تخصص واحد في أفضل الحالات، والأغلب انه لم تراعى فيها المنهجية العلمية المعمول بها في هذا الشأن؛ لأسباب متعددة منها فقدان التعليمات المنهجية في هذا الصدد، والأهم: عزوف المجتمع العلمي الطبي عن الدراسات الميدانية في هذا الجانب، وفقدان التأهيل العلمي لهذه

تُعد دراسات الطب الشعبي او ال Ethno medicine بشكل عام متداخلة التخصصات؛ لأنها اندماج بين الدراسات التاريخية والاجتماعية والحيوية، وتشمل الحيوية الجوانب الطبية والنفسية وبل علوم مثل التصنيف النباتي plant systematic؛ والواقع هو ان هذا النوع من الدراسات بحاجة لفريق من مختلف هذه التخصصات، إضافة لتوفر خطة علمية وأهداف واضحة، ودعم من المؤسسات الأكاديمية - وكلها نادرة في بلادنا - ويتضح جلياً في ندرة دراسات توثيق الطب الشعبي العربي في قواعد بيانات البحث العالمية والمحلية.

4. دراسات حفظ ذاكرة المريض لدى مجموعة إثنية محددة؛

5. دراسات علم الظواهر أو الـ phenomenology وهي الظواهر التي تشعر بها مجموعة محددة، المرضى مثلاً في منطقة معينة إزاء تجربة ما (مرضية أو علاجية)؛

6. تقارير الحالات Case report ومن أمثلته توثيق أثر مداخلية علاجية بأثار سلبية أو إيجابية على شخص أو عدد قليل من الأشخاص؛

7. دراسة الجذور الثقافية لسلوك معين لدى مجموعة إثنية؛

8. الدراسات التاريخية.

يتضح مما سبق أننا نواجه دراسة يجب أن يراعى فيها منهجية البحث أو الـ Methodology بشكل صحيح ودقيق لتكون مفيدة، سيما وأن الخلط بين أنواع هذه الدراسات ممكن بل لازم في الكثير من حالات توثيق الطب العربي؛ ولكن ونظراً إلى أن الهدف من هذا المقال هو إعداد إرشاد أولي، قابل للتنفيذ عملياً لشرحة واسعة من القراء، سنكتفي ببسط النوع الأول من الدراسات وهو "دراسات التعرف على العلاجات المحلية لعلاج مجموعة واسعة من الأمراض"؛ وفيما يلي خطوات عملية لإجراء مثل هذه الدراسات:

كما سلف، تُعد هذه الدراسات من النوع الأصيل، ويجب قبل البدء بها الالتباه لعدة أمور وهي:

1. التصميم الصحيح للدراسة: وتتم بتعرف الباحث بشكل عميق على موضوع البحث وحيثياته؛

2. التعرف على أدب البحث العلمي وكتابته، فالكتابة العلمية ليست قصة قصيرة أو شعارات بلا أدلة وإبراهيم، بل هي أسلوب منظم، ترتبط كل أجزائه بشكل منطقي وتسلسلي، لتصل لنتيجة هي هدف البحث؛

3. البحث العلمي ليس مجرد جمع بيانات، بل الهدف من جمع البيانات هو تحليلها ومناقشتها للوصول لتوصيات ونتائج. وعليه يتكون البحث العلمي من:



الدراسات في سائر التخصصات المرتبطة - إن افترضنا توفرها لدى الأكاديميين في المجال الطبي -؛ ولهذا تبرز أهمية توفير حلول محلية بحسب الواقع لدينا.

### ثالثاً: منهج توثيق الطب الشعبي العربي

تُعد دراسات توثيق الطب الشعبي من الدراسات الأصيلة Original article غالباً؛ ولها تصنيفات متعددة بحسب الهدف أو مصدر البيانات أو منهج تحليل البيانات، أهمها دون تلك التفاصيل:

1. دراسات التعرف على العلاجات المحلية لعلاج مجموعة واسعة من الأمراض؛

2. دراسات التعرف على العلاجات المحلية لعلاج مرض محدد؛

3. دراسات التعرف على الإستطبائيات بنبات ما في منطقة أو مناطق محددة؛





تُستخدم هذه المعادلة حينما يهدف الباحث لاستخراج أهمية الأسلوب العلاجي لكل مرض؛ مثلاً عندما يكون مجموع المشاركين 100 شخص، يصف 80 منهم النبات (س) لعلاج المرض (ب)، و30 منهم النبات (ص) لعلاج المرض (ب)؛ فهذا يعني أن قيمة النبات (س) لعلاج المرض (ب) هي 80، بينما قيمة النبات (ص) 30 في مجتمع الدراسة.

(ب) القيمة الاستخدامية = مجموع عدد الاستخدامات التي ذكرها كل واحد من المشاركين ÷ عدد المشاركين.

تُستخدم هذه المعادلة حينما يهدف الباحث لاستخراج أهمية النبات من حيث استخداماته العلاجية بشكل عام؛ وتحسب لكل نبات على حدة.

(ج) القيمة الاستخدامية للعائلة النباتية = مجموع القيمة الاستخدامية لكل نباتات عائلة نباتية ÷ عدد النباتات في تلك العائلة النباتية.

تُستخدم هذه المعادلة لحساب القيمة السريرية لكل عائلة نباتية.

3. الجزء الأخير من النتائج التي يجب استعراضها، هو البراهين المتوفرة حول كل استخدام سواء كانت موافقة للاستخدام المحلي أو مخالفة له، وتشمل الدراسات السريرية أو الحيوانية أو الكيميائية، وكذلك المعطيات السريرية المتعلقة بأمن الدواء ذاتياً أو التداخل الدوائي. ستكون هذه البيانات مفيدة في مناقشة النتائج.

#### (5) المناقشة والتوصيات:

يُعتبر هذا الجزء من أهم الجهود العلمية للباحث، وكلما كانت المناقشة شاملة لجوانب متعددة، كانت فائدة المقال أكبر؛ وتشمل هذه الجوانب ما يتعلق بأمور التعرف على النبات (مثلاً: هل كل النباتات المستخدمة معروفة بشكل جيد)، الغطاء النباتي (هل يستخدم السكان نباتات محلية أم مستوردة)، هل يتم اجترار الطبيعة لاستخدام النبات، (الخ)، الأمور الثقافية (ما هي مصادر المعالجين للتوصيات

أما النباتات، فيجب أن تُجمع من البيئة المحلية، تُجفف وتُرسل لمعشب Herbarium للتعرف على اسمها العلمي؛ هذه التوصية هي الأساس المتبع والموصى به في الإرشادات - القديمة -، ولا تزال واجبة في حالات توثيق الطب الشعبي في بعض البلاد مثل الأفريقية حيث لا تزال الكثير من النباتات غير معروفة أساساً، أو متشابهة جداً بحيث لا يتمكن غير المختص على التمييز بينها كما في الهند؛ ولكن لأن تحفيف النباتات يتطلب تدريباً وأدوات خاصة وستستغرق من الزمان الكثير؛ بما يمنع قيام هذه المشاريع من الأساس، لذا نقترح الاستعانة بالتقنيات الرقمية المتوفرة، حيث يتم عرض صور النباتات على المشاركين واستخلاص البيانات منهم، كما يمكن الاستعانة بكتب الغطاء النباتي المصورة لذات الغرض، ف"ما لا يدرك كله، لا يترك جله"، وقد أثبتت تجارب سابقة جدوى هذا المقترح<sup>21</sup>.

#### (4) نتائج البحث:

بعد عرض البيانات الديموغرافية للمشاركين بشكل كامل، يجب عرض البيانات التالية في جداول متعددة بحسب ما يناسب كل دراسة:

1. بيانات النباتات أو الأدوية الشعبية: وتحتوي الاسم أو الأسماء المحلية للنبات، الاسم العلمي، العائلة النباتية، الاستخدام بحسب الطب الشعبي، طريقة إعداد الدواء، الجزء المستخدم من النبات، طريقة الاستخدام، نوع النبات من حيث التوطن في المنطقة.

2. إحصائيات الاستخدام: أهم الإحصائيات اللازم محاسبتها هي:

- نسبة تواتر الذكر إلى الاستخدام أو Frequency (FC of citation of use):

- القيمة الاستخدامية أو (UV Use value):

- القيمة الاستخدامية للعائلة النباتية أو Family (FUV Use value):

(أ) نسبة تواتر الذكر إلى الاستخدام = عدد المشاركين الذين ذكروا استخدام النبات (س) ÷ عدد المشاركين.

Latin American Society of Ethno medicine ومقره قسم العلوم الصيدلانية بجامعة سالرنو بإيطاليا، وكذلك جمعية The International society of Ethnobiology الناشط في أكثر من 70 بلداً؛ إضافة للعديد غيرها من الجمعيات ومراكز الأبحاث التي تصدر عشرات الدوريات المحكمة المرموقة عالمياً والمختصة في هذا الشأن (توثيق الطب الشعبي)، دون عشرات أخرى مهتمة بالجوانب السريرية للطب الشعبي.

أما التالي، فلا اعتقد أننا نواجه الكثير من الإشكاليات في المنهج أو المفهوم، ولم تعد الحدود السياسية عائقاً أمام العلم العربي بالثورة الرقمية التي كسرت الحدود بين الأشقاء في الوطن الواحد، فلم يعد صعباً مد الجسور بين جزرنا دون الإصطدام بجدران السياسة؛ يكفي أن يكون لباحثي الأمة "مشروع" وهو أدنى المشروع؛ وعملياً أرى:

1. تبني مشروع توثيق التراث الطبي بشكل غير مركزي من قبل مراكز البحث المهمة بهذا الشأن في كل وطننا العربي، بحيث تكون لكل منها حرية الوصول لقواعد بيانات مشتركة؛

2. تعزيز "المشاركة الشعبية" في البحث العلمي، بحسب الأساليب المُجرية سابقاً تحت عنوان Citizen science، حيث يتولى الباحثون الهواة القيام بأكثر مراحل البحث تكلفة وهي جمع البيانات وإرسالها لقاعدة البيانات المشتركة، المذكورة آنفاً، أو تتاح بشكل مفتوح المصدر بأي أسلوب آخر.

3. تخصيص جزء من دعم البحث العلمي للطب العربي بكافة فروعه، وكذلك تخصيص أولويات النشر للأبحاث المعنية بالطب العربي في الدوريات الطبية، الصيدلانية، علوم الحياة والزراعة، إضافة للمجلات المعنية بالجوانب الإنسانية مثل الثقافة.

فهل سنشهد نهضة عربية، تبتعث كنوز حضارتنا العربية الزاهرة ذات يوم؟ تأمل ذلك.

العلاجية). الأمور الاقتصادية (هل العلاجات المحلية أرخص)، وكذلك الملاحظات الصيدلانية حول النباتات، ويمكن تصنيفها إلى:

(أ) ثبت بدراسات سريرية محكمة أن النبات المستخدم محلياً مؤثر، ويمكن التوصية باستخدامه.

(ب) لم يُدرس أثر النبات المستخدم محلياً بشكل سريري، ولكن ثمة دراسات حيوانية أو كيميائية تقترح أن يكون مؤثراً، ستعد هذه فرصة للمزيد من الأبحاث، ستحظى هذه النباتات بفرص أعلى للبحث السريري.

(ج) لا توجد أية دراسات حديثة حول أثر النبات، ولذا سيلزم المزيد من الدراسات الأساسية (حيوانية، كيميائية)، قبل الدراسات السريرية.

(د) الدراسات المتوفرة تنهى عن استخدام النبات لخطورته مثلاً.

## رابعاً: اين نحن؟ وما هو التالي؟

تخطى مناهج الطب المختلفة ياهتمام لافت في كل العالم رسمياً وشعبياً، بل يُدرس الكثير منها في الجامعات العالمية ليتخرج طلابه كمارسين لذات المنهج بشكل رسمي، معترف بعملهم يجتمعون ليرتقي علمهم، إلا الطب العربي في موطنه لا أهل له؛ ولكأننا نقرأ ما كتبه مصطفى الجاد سابقاً "هل هناك ثمة مؤامرة ترتكب ضد حركة توثيق تراثنا الشعبي العربي؟ أنا لا أستطيع أن أجد مبرراً واحداً يجعلنا حتى الآن لا نملك أرشيفاً عربياً موحداً لتراثنا الشعبي العربي، وإذا كانت حركة توثيق التراث تتقدم دائماً للأمام في كافة أنحاء الكرة الأرضية... فإن المجتمع العربي لا يلبث أن يتقدم خطوة إلا ويجد العراقيل التي تكبله عن التقدم"<sup>22</sup>.

لنعرف أين نحن في مجال توثيق تراثنا الطبي، يكفي أن نعرف أن له عدة جمعيات دولية مثل International Society for Ethnopharmacology ومقره في كلية الصيدلة بجامعة Graz بأستراليا، وكذلك جمعية Italo-

أ.د. فتحي الخميسي - مصر

## الوحدة العربية في الموسيقى: ودور الجزيرة العربية

تراجعت الأصوات التي تنادي بوحدة العرب، تراجعت تلك الآمال وذلك الرجاء المعقود على الوحدة، وأضحى هذا الطموح الكبير وكأنه ذكريات ماضية وصورة باهتة لطفولة قد عبرت، وكأن دلائل وجود الوحدة كانت مجرد خدام للبصر، غير أن واقع الموسيقى العربية يؤكد عكس ذلك تماماً.

وبداية، تجدر الإشارة إلى إن جوهر التصنيف الآلي والتقسيم إلى أنواع موسيقية عربية عامة من جهة ومحلية خاصة بكل قطر من جهة أخرى هو اجتهادي الشخصي.

يشهد واقع الموسيقى العربية على الوحدة العربية الحقيقية الموضوعية، وحدة لم تتراجع على مدار الزمن، لقد وقفت وما زالت "الموسيقى العربية" (في الماضي وفي الحاضر) قوية قوة المعابد القديمة، شاهدة بما لا يدع مجالاً لأي شك على الروابط الوثيقة



المخصص لغناء النساء في العراق، بينما في ذات الوقت يصوغ ألحان القصيدة العربية العام، أو السودان وهو يصوغ غناء "الحقيبة" الداخلي، بينما يؤلف في أن الموالم.

أما عن النغم المستخدم عند العرب، فنرى أن العرب يتقاسمون كثرة من المقامات (أي تنظيم النغم) مثل الراست والبياتي والحجاز والنهائند والكرد والعراق والحسيني، كلها تجرى في مياه العرب وتوحد بينهم، بل أننا نرى نغم مهمما اجتهدنا على موسيقى عربي واحد، موسيقى من قطر عربي واحد، يجهل تلك المقامات، حتى أن كل موسيقى عربي يستطيع استخراج هذه المقامات من عوده. مثلما يحدث في مصر على حدوده.

### أولاً: قالب "الغناء المُتَقَن" ابداع الجزيرة

#### العربية ومَهْدُ الوحدة الموسيقية العربية

كانت الجزيرة العربية في القرن السابع الميلادي مسقط رأس ما يُعرف بـ "الغناء المُتَقَن" الذي ظهر كأول أشكال التأليف الموسيقي العربي تبلورا في التاريخ، أي أول شكل عربي عام مهد للوحدة الموسيقية العربية. وهكذا، وبينما كان الغناء في الجاهلية وصدر الإسلام يقتصر على مصاحبة آلة إيقاعية واحدة تُعرف بـ "القضيب"، أصبح يضيف للقضيب آلة موسيقية واحدة أخرى هي "العود"، وسمي هذا النوع بـ "الغناء المُتَقَن" لاختراجه قواعد ثابتة تتمثل في:

1. إيقاع محدد - لم تكن الإيقاعات الموسيقية العربية قد تبلورت تماما بعد في تلك المرحلة التاريخية، كانت ما تزال قائمة على إيقاعات الشعر العربي تابعة لنقرات تفاعيله، لذا كانت غير ثابتة الاستخدام هشة البناء. وظل القرن السابع الميلادي يشهد هذا الارتباك الإيقاعي حتى أعلن "الغناء المُتَقَن" إنهاء ذلك وإقرار بعض الإيقاعات "الضرورية" وبلورتها لاستخدامها كمصاحب دائم للغناء، وعلى هذا النحو ظهر أول إيقاعان عربيان (الثقيل الأول والهزج) ما جعل "الغناء المُتَقَن" يدعي أيضا بـ "الغناء المُوقَّع".

التي انعقدت على أساسها هذه الوحدة والتي تتجلى بوضوح في "الأنغام"، وتلك لو يعلمون هي الروابط الأكثر صلابة لأي وحدة بين العرب عبر التاريخ.

لقد ارتفع صرح بناء الموسيقى العربية وامتد على مساحة أكثر من عشرين قطرا عربيا. ومنذ مطلع التاريخ العربي - منذ القرن السابع الميلادي - ودول الخليج تضع في هذا البناء حجر أساس، ومرة أخرى تضع سوريا حجارا، ثم يضع العراق صخوره الثقيلة، وتدخل مصر بساعدها لتأتي في إثرها المغرب. وعلى هذا النحو قامت قوالب موسيقية (أي طرق متبعة في التأليف الموسيقي) عامة بين العرب (الصوت والموشح والقصيد والموالم، سنأتي على ذكر هذا تفصيلا لاحقا)، وهما نحن نرى الموالم مثلا يحيا في سوريا وفي العراق وفي دول الخليج والأردن، كما نراه نشيطا ومتعدد الأنواع في مصر وفلسطين ولبنان، وافر القوة في المغرب وتاما مكتملا في السودان. وبرغم أن هذه القوالب "عامة" كان كل قطر عربي يضع جزءا من روحه في كل منها.

ولا تنفي هذه الوحدة الموسيقية حقيقة أن كل قطر على حدة كان يصنع لنفسه على مدار التاريخ فنونه الخاصة في التأليف الموسيقي (أي قوالبه الموسيقية الخاصة) والتي تعود إليه وحده وتميزه عن غيره، لهذا السبب تنقسم قوالب العرب الموسيقية إلى قوالب موحدة "عامة" تأخذ بها وتتقاسم صناعتها إن لم تكن كل الأقطار فكثرة منها، وقوالب داخلية "خاصة" يصنعها هذا القطر أو ذاك وتميزه عن غيره. وكأن الموسيقى العربية توحد بين أطرافها توحيدا تارة، وتتنوع وتثري باختلاف الأقطار تارة أخرى.

وهكذا، وإلى جانب الرباعي العربي العام تخلقت في كل قطر عربي على حدة قوالب موسيقية داخلية، كقالب "النوبة" في ليبيا والذي يدعي "نوبة المألوف" و"الغرناطي" و"الصنعة" في الجزائر أو "الالة" في المغرب و"الدور" و"النشيد" في مصر و"الحقيبة" في السودان، و"القدود" في سوريا و"الصنعاني" في اليمن و"المقام" في العراق. ولما كان هذا القطر أو ذاك يستخدم في ذات الوقت قوالب عربية عامة، فإننا نستطيع مشاهدة بلد كالعراق وهو يصوغ "البسته" المحلية الخاصة، وهو القالب



## 1) قالب الصوت :

نضج قالب "الصوت" على مشارف الدولة الأموية (نهاية القرن السابع الميلادي) بعد أن تمكن من امتصاص خبرات "الغناء المُنْتَقَن" وكبر عليه، وإذا به يحل محله لنفس الأسباب التي سمحت للغناء المُنْتَقَن فيما سبق بالقضاء على أسلافه من أهاريح القبائل.

كان قالب الصوت أكثر تطوراً من "الغناء المُنْتَقَن"، لأن المُنْتَقَن كان يسمح بترديد نفس مقاطع الشعر بألحان وإيقاعات مختلفة، ويسمح في ذات الوقت بالعكس، أي باستخدام لحن واحد لترديد مقاطع شعر مختلفة، وفي المحصلة النهائية كانت الكلمات المحببة "التي ذاعت بين الناس سابقاً" تتردد بأكثر من لحن، واللحن المحبب يتكرر في أكثر من نص شعري، وهكذا يُبيح "المُنْتَقَن" تغيير الكلمات وتغيير الألحان، الأمر الذي أفضى بلا شك إلى وضع البناء الموسيقي الواحد في مهب تغييرات من هنا وهناك.

أما القالب الموسيقي الجديد "الصوت" فقد قضى تماماً على أي حراك للحن أو للإيقاع أو النص الشعري، فأصبح الضرب أو المقام أو النص الشعري الخاص بـ "صوت" ما يلازم هذا الصوت دون غيره. وهكذا أضحى البناء الفني ثابتاً مستقراً لا يتعرض لتغييرات.

وثبات استخدام المقام والإيقاع والنص هي الشروط التاريخية الثلاثة التي استقرت بفضلها أهم قواعد ونظريات الموسيقى العربية، بل وأخطر أسس العلوم الموسيقية العربية. وهي ذاتها شروط التأليف الموسيقي التي ما يزال العمل يجري بها بصرامة اليوم.

وما زال "الصوت" يمثل أهم ركائز الموسيقى في الجزيرة العربية والخليج، وقد دفعه هذا الاستقرار إلى حياة دامت حتى القرن الواحد والعشرين. ولقالب "الصوت" - على سبيل المثال - في دولة الكويت اليوم أربعة أنواع: العربي والشامي والخيالي والروماني<sup>3</sup>.

وعلى الرغم من كل الثبات والتبلور الذي وهبه قالب "الصوت" للموسيقى العربية طوال القرون السابع والثامن والتاسع الميلادي، إلا أنه كان قابلاً لمحدوداً للغاية من حيث حجمه وتكوينه إذ كان ما يزال محصوراً في

2. مقام محدد - بعد أن كان من الممكن تبديل المقام، حديث النشأة آنذاك، وفقاً لمزاج المطرب المرتجل، تبلور مع "الغناء المُنْتَقَن" أول تنظيم عربي للمقامات "منظومة الأصابع" ليبدأ عصر استقرار القواعد الموسيقية العربية.

لقد امتص "الغناء المُنْتَقَن" خبرات أشكال التأليف الموسيقي الأقدم لدى قبائل الجزيرة العربية، وارتقى منها وكبر عليها وظل في ذلك حتى قضى على الارتجال المطلق لتلك الأشكال القبلية كافة (ارتجال الإيقاعات وارتجال المقامات)، وبهذه الخطوة اختفت تدريجياً القوالب القبلية ذات الارتجال المطلق (مثل: الرجز والحداء والهنج والسناد والنصب والتهليل والنواح والرثاء والمدح) إذ لم تكن هذه الأشكال قد أنبتت لنفسها ضرباً إيقاعياً ثابتة ومقامات راسخة بعد. لقد انتهت فنون القبائل والعشائر العربية ما قبل قيام الدولة المركزية في الجزيرة - فنون القرن السادس ومطلع السابع الميلادي.

وهكذا كان "الغناء المُنْتَقَن"، بمثابة الإعداد والتمهيد التاريخي لميلاد القوالب العربية العامة<sup>2</sup>، وكان الملحن "طويس" في الجزيرة هو أهم أعلام هذا الشكل الجديد، ومن بعده يأتي "سائب خاثر".

## الطرق الموحدة في التأليف الموسيقي العربي

تشكلت "أربعة" قوالب عربية عامة، قوالب كالأهرامات في التاريخ، ومضت العصور الوسطى العربية بكاملها، منذ مطلع القرن السابع وإلى نهاية القرن الثامن عشر، لتعيش المنطقة قرابة الألف ومائتي عام والموسيقى لديها تظل مرتكزة على هذا الرباعي الكبير :

1. قالب الصوت

2. قالب الموالي

3. قالب الموشح

4. قالب القصيد



وقبل أن نبدأ سنتفق على استخدام بعض حروف الإنجليزية للإشارة إلى فقرات اللحن وترتيبها، فيشير كل حرف: A إلى اللحن الرئيسي (بداية الأغنية أو المعزوفة) وكل: B إلى اللحن الثاني وكل: C إلى الثالث و: D إلى الرابع تواليا.

وهكذا فاللحن الأول A هو ذلك الذي يتم ارتجاله مباشرة من قبل فرد واحد "مؤدي"، يأتي بعده استخراج لحن ثاني A2 من نفس الأول، فلحن ثالث منه A3 فإربع A4 (تكثر الألحان المستخرجة من اللحن الأول بقدر الكلمات المطلوب إنشادها) بحيث تصبح الألحان كلها تنويعات (كثيرة الشبه) لنفس اللحن بما يرسم الخريطة الآتية:

اللحن الأساسي	A
لحن ثاني تولد من الأول	A 2
لحن ثالث تولد من الأول	A 3
لحن رابع تولد من الأول	A 4

أفضى الموال، القائم على تقديم لحن واحد ثم ألحان هي تنويعات عليه، إلى نشأة لحن ثاني مستقل إلى جانب الأول ما أدى بدوره إلى مزيد من تبلور "البناء الثاني" الذي قاد بدوره إلى مبدأ حاسم ومهم هو "البداية والوسط والنهاية"، أي وضع مسار واضح لكل عمل موسيقي يتألف من: "بداية ونهاية ووسط".

حدود يتبين من الشعر، يقوم عبرهما بإلقاء حكمة أو موعظة أو فكرة واحدة بسيطة. ولم يكن هذا ممكنا إلا في إطار لحن موسيقي واحد، وكان هذا اللحن يتكرر عادة عددا من المرات مرهولة بقدر جماله وعذوبته.

## (2) الموال:

الموال<sup>4</sup> هو أهم الطرق الموجدة في التأليف الموسيقي العربي، إنه رأس القوالب العربية العامة. نشأ الموال في القرن التاسع الميلادي على يد موالى الفرس في بغداد العباسية وراح في عناد وإصرار يحول أرض العرب كلها ويدخل كل بيت ويلشده كل المزارعين وتردده كل جماعة في الريف مهما باعدت بينهم الأرض.

ويحمل الموال في كل مكان عربي نفس الملامح، فلا تختلف الشروط الأساسية لصياغته من قطر عربي لآخر، إذ تقوم صياغته على الارتجال الغنائي من جانب فرد واحد منشد لا يشاركه أحد في الإنشاد أو العزف، حيث يتقدم هذا المنشد بلحن رئيسي في البداية، ثم يرتجل لحنًا ثانيًا هو مجرد تنويع للحن الأول، ثم يرتجل لحنًا ثالث بمثابة تنويع آخر للأول، فلحن رابع كتنويع للأول أيضا... وهكذا يظل المنشد يستحضر تنويعا وراء الآخر من لحن واحد لتتشكل نفس سلسلة الألحان المتعاقبة - المفتولة من جسد واحد، وهي نفس الصياغة الموسيقية للموال داخل كل قطر عربي، أي أن شرط وضع الموال من لحن واحد مرتجل هو قانون كل موال عربي.



3

لم يكن تَقْدُمُ بناء الموشح العربي بخطوة قليلة الشأن أبداً، إذ كان وضع لحنين متعاقبين في عمل فني واحد يعني بالضرورة عقد صلة بينهما، صلة الذهاب والتقل والتبدل من لحن أول للحن ثاني، صلة التباين والاختلاف الضرورية لتبرير وجود لحنين. كان المطلوب إنشاء جسدين من النغم كل منهما مختلف عن الآخر ومرتبطة به في أن، كل منهما يعاكس الآخر وينافسه ولكنه يقود إليه في ذات الوقت. ويعني هذا أيضاً وجود أكثر من شخصية فنية (أكثر من لحن)، الأمر الذي أفضى بالضرورة إلى تكرار اللحن الأول لإحكام "الختام".

أقام الموشح الدنيا وأقعد لها بسبب التقدم الديالكتيكي الدرامي الذي حققه في بني الموسيقى العربية، ولذا ظل الموشح يمثل الأساس الأهم لتطور الصياغة الموسيقية حتى النصف الأول للقرن العشرين. كيف لا يصبح الموشح أهم بناء موسيقي عربي؟ وهو الذي أقر الصيغة الثنائية ودفع العقل الموسيقي بذلك إلى الخروج عن فكرة "اللحن الواحد" وإلى التفكير في تكوين عمل فني من أكثر من شخصية موسيقية؟

ولا ينفي القانون العام لصياغة الموال حقيقة أن الموال في كل بلد عربي يكتسب شكلاً خاصاً عند "التطبيق" فنجد في السودان يختلف عن نظيره العراق وفي لبنان مثلاً نجد منه "الميجانا" و"العتابا"، ويتخذ في مصر أكثر من مظهر فمنه: "الموال الأخضر" و"الموال الأحمر".

### (3) الموشح:

سار "الموشح" على طريق الموال تغزله كل البيوت، وظاهر الموشح في نفس زمن ظهور الموال في القرن التاسع الميلادي على يد الموسيقى "زرياب" وأتباعه في أقطار الأندلس. ويقوم بناء الموشح على ثلاثة أقسام<sup>5</sup>: "البدنية" و"الخانة" و"القفلة". ولكل من الأقسام الثلاثة لحنه، وتكرر "البدنية" لتصبح اثنتين متعاقبتين: "بدنية أولى" و"بدنية ثانية"، ولحن البدنية الأولى هو نفس لحن البدنية الثانية مع اختلاف الكلمات، كما إن اللحن الأول المتكرر للبدنية هو ذاته لحن القفلة. فبناء الموشح إذن يتركب من لحنين اثنين فقط، يبدأ بالأول (الذي يتكرر) ثم يتلوّه الثاني، ثم يُخْتَتَمُ بعودة الأول.

ولما كانت الألحان المتعاقبة للقصيد تختلف عن بعضها بعضاً ويشكل كل منها وحدة نغمية مستقلة، برز خطر تشتت هذه الألحان، وأصبح القصيد مهدداً على الدوام بفقدان صلات الترابط و"الوحدة العضوية" الداخلية، لذلك عمل القصيد حينئذٍ للتوصل إلى لحن ما يصلح لمهمة "الربط" بين الألحان وبعضها. لحن يدخل على أي من الألحان المختلفة للقصيد ليضع داخل كل منها جزءاً منه وليصبح بذلك قاسماً مشتركاً بينهم. لحن يُمكنه الالتحام عند الضرورة بأي لحن آخر داخل القصيد. ويتقدم الزمن ومرور السنين تخلق هذا "الرباط" القصير المشترك، وبفضله استطاع القصيد أن يضم ما شاء من ألحان "كوبليها" وما يلزمها من أبيات الشعر. وغدى القصيد بذلك أطول القوالب العربية وربما أهمها شأنًا في التاريخ المعاصر، لماذا لا وهو الذي يضم:

1. شخصيات فنية (ألحان) مختلفة ثم يضم؛
2. موضوعاً يربط بينها (الرباط)، فكأنه مشروع مسرحية درامية موسيقية.

على أن القصيد لم يكتمل بناؤه على هذا النحو دفعة واحدة، إذ لم ينضج ذلك كله إلا بعد أن قاربت العصور الوسطى على الانتهاء وقاربت العصور الحديثة على الإشراف. وقصيد اليوم "وريث الأمس" هو ذات الألحان المتعاقبة (كوبليها) وذات الرباط (اللحن الرئيسي) الذي يتكرر هنا وهناك، كله أو جزء منه على النحو الآتي:

#### اللحن الرئيسي

اللحن الثاني: وقد يتلو اللحن الرئيسي "الرباط" A أو جزء منه

اللحن الثالث: وهو بمثابة تذكيرة باللحن الرئيسي "الرباط" A

اللحن الرابع: وقد يضم الرئيسي "الرباط" A أو جزء منه

اللحن الخامس: وقد يضم الرئيسي "الرباط" A أو جزء منه

اللحن الرئيسي: ويأتي للختام وإنهاء دورة الألحان

#### (4) القصيد:

كان طريق نشأة القصيد<sup>6</sup> الموسيقى طويلاً ومتعرجاً، إذ تولد تدريجياً من منبعين اثنين: فمن ناحية كان يخرج من قالب "الصوت"، ومن ناحية أخرى من قلب "الموشح"، يخرج من منبعين على الرغم من أن انتسابه لقالب الموشح أكبر بكثير من انتسابه إلى قالب "الصوت". وقد كان الغالب على قالب "الصوت" الأموي - العباسي أن يتخذ من أبيات الشعر العمودي بيتين اثنين (أي أربعة أشطر) مع احتمالات بعض الزيادة. بيد أن امتداد محافل بني العباس تطلب إنشاد العديد والعديد من "الصوت" إشباعاً لتلك الجلسات المطولة في أحضان قصورهم المترفة، وقد كثرت أعداد "الصوت" وتوالت على نحو دفع قالب "الصوت" ذاته إلى التغيير، حيث كانت تتردد في المحفل الواحد عشرات "الأصوات" المتتالية، لذا سعى - اتقاء لتفتت فنون المحفل - إلى "تجميع" وضم تلك الفقرات الموسيقية "بطريقتين اثنتين:

1. ضم بعض "الأصوات" إلى بعضها البعض لصقاً؛

2. إطالة كل "صوت" على حدة باستخدام أبيات أكثر من الشعر وصولاً إلى قصيدة شعرية كاملة.

وبديهياً أن يصبح "الصوت" الأكثر شعراً هو الأكثر ثراءً، وتلك شروط تخلق "القصيد"، حيث امتد زمن "الصوت" وظل على امتداده حتى تخلق منه ذلك الجنين الجديد لقالب "القصيد" الموسيقي. كان "القصيد" الموسيقي الوليد يمتص من الموشح ما هو أهم من مجرد استخدام كلمات قصيدة شعرية كاملة، إذ أخذ (طالماً أن الكلمات أصبحت كثيرة وتضم أكثر من فكرة) باستخدام أكثر من لحن موسيقي في تتالي، وهكذا وبينما كان "الصوت" يعتمد على لحن واحد ويعتمد الموشح على أكثر من لحن، أصبح بوسع "القصيد" الوليد أن يرث صفة "تعدد الألحان"، وفي النهاية اكتمل هذا "القصيد" مُشكلاً من عدة أبيات وعدة ألحان متتالية، أخذاً ملمحاً شعرياً من "الصوت" تارة وملمحاً من الموشح (تعدد الألحان) تارة أخرى.

العباسية، وجزء ثالث أمتد إلى مصر المعاصرة، وأنه ما يزال هناك جزء منه باق في أرض الكويت بعد أن شد عبد الله الفرج جذوره للنماء من جديد! وأن الموشح باختلاف وتعدد ألحانه هو الذي منح سوريا أهم منجزاتها الموسيقية أي "القدود الحلبية"، فالقدود في غناء المطرب الكبير صباح فخري ليست إلا موشحات على الطريقة السورية سميت "قد" لأنها صيغت على "قد" الموشحات العربية، وأن الموشح هو الذي شكل لبلاد المغرب العربي الأربعة تراثهم المتنوع: "النوبات" و"المألوف" و"الالة" و"الصنعة" و"الأندلسي"!

لويعلم من يوجه هذا السؤال: إن ضرباً إيقاعياً سورياً مثل "الشنبر الحلي" لعب دوره في موسيقى مصر المعاصرة، وأن موسيقى سوريا تعرف حق المعرفة إيقاع "المصمودي" مصري النشأة، وأن إيقاعات أقطار العرب قد وصلت إلى أقصى حد من التقارب.

### كيف لنا بعد ذلك أن نحتمل الشكوك في وحدة وتبلور منظومة "الموسيقى العربية"؟

#### إنجازات الموسيقى العربية في البناء والصياغة

##### هل تعد جزء من الإنجازات الإنسانية الفنية العامة؟

نعم تعد إنجازات الموسيقى العربية جزءاً من الإنجازات الإنسانية الفنية العامة، ولم يكن بوسع أي حضارة في العصور الوسطى أن تقدم أكثر مما قدمته الموسيقى العربية.

فبعد نشأتها في العصور الوسطى أتمت الموسيقى العربية مهمة بناء اللحن الواحد المستقر: من حيث الإيقاع (الضروب) والنغم (المقامات) وذلك في شكل قالب "الصوت"، ثم تحركت للأمام بإنجاز اللحن ومن حيث التنويعات عليه أو توابعه في شكل قالب "الموال"، ثم شيدت اللحنين المتعاقبين (A B) في "الموشح". وأصبح من الممكن بعد خطوة تعاقب اللحنين بناء صيغة: "بداية ووسط ونهاية" (ABC) - كما أسلفنا. ومن ثم تقدمت الموسيقى العربية على طريق تطورها لتصل إلى الألحان المتعددة المتعاقبة التي يربط بينها

وفي التاريخ المعاصر نشاهد القصيد الموسيقي وهو يتشكل عند محمد عبد الوهاب أو السنباطي أو القصبجي أو زكريا أحمد على نفس الأسس الموسيقية الأموية العباسية.

وهكذا يبدو العرب في التفاهم حول الأعمدة الأربعة (الصوت والموال والموشح والقصيد) طوال هذا الزمن وكأنهم عقدوا العزم على نسج رباط وثيق للروح العربية من خيوطها هي نفسها، وقاموا بذلك بأن صنع كل قطر لنفسه نموذجاً (خاصاً) من هذه الأربعة. ولقد تبنى كل عرب آسيا ولا يزالون قالب الصوت - في الماضي وفي الحاضر، وتبنى أكثر العرب قالب الموال، بينما يكاد الموشح يصبح قاسماً مشتركاً للجميع وإن تبدلت بعض أساليبه من قطر عربي لآخر، بل أن الموسيقى المعاصرة لأي قطر تخلت عن الموشح لم تنتج من تأثيرات الموشح القادمة من البلاد المحيطة.

##### وعود على بدء،

ورغم كل، هذا ما زال البعض يتساءل والشك يغلب عليهم: هل هناك موسيقى عربية ذات تقاليد وأعراف متميزة حقاً؟ هل يشير مصطلح "موسيقى عربية" إلى منظومة فنية متماسكة ومتبلورة حقاً؟ ويوجه البعض السؤال للتدليل على بساطة شأن الموسيقى العربية - وهي في أزمة التطور الحالية - مقارنة بالموسيقى الأوروبية. ولزرع شكوك قاتلة حول جدوى موسيقى العرب المعاصرين عامة؟

ورداً على هذا التشكيك نقولها مؤكدة علمياً: نعم هناك موسيقى عربية موحدة لها نظم وقواعد مترابطة وفيها من تماسك النظام الواحد ما يثير الدهشة، كيف لا وهي تلك الموسيقى التي ما تزال تجري بيننا برغم تناثرها إرباً عبر أقطار تزيد عن العشرين، وبين سكان ينتمون إلى أصول عرقية تتجاوز هذا الرقم؟

لويعلم من يسأل: "هل يشير مصطلح "موسيقى عربية" لمنظومة فنية متماسكة" أن قالب "الصوت" الذي ينشده سعود الراشد في الكويت هو ذلك النبات القديم الذي قاد إلى "قصيد" الأطلال لأم كلثوم، والذي نما جزء منه في دمشق الأموية وجزء آخر في بغداد



لماذا نوجه إذن سيوف الوحز والالتهام للفن العربي، لماذا نشكك في وحدة وتبلور المنظومة الموسيقية العربية؟

وأخيراً، لقد تميزت الموسيقى الأوروبية وحدها بخطوة أخرى إضافية في البناء الموسيقي العام، قطعتها في عصر النهضة بالقرن السادس عشر، وتدور حول تركيب الألحان في ضفيرة "الألحان المترامنة" حيث يتشكل مجرى النغم من عدة ألحان تمضي معا في وقت واحد وتركب فوق بعضها البعض كأعمال الأوركسترا السيمفوني الأوروبي (السيمفونية والكونشرتو وغير ذلك).

صحيح إن الموسيقى العربية الآن تعاني أزمة تطور عميقة، وصحيح إن هناك تردّي في شديد الوطأة في الأعمال الموسيقية الحالية، غير أن هذا لا يدعو للشك في وحدة المنظومة الموسيقية العربية، ولا في نضج هذا المنظومة وجدواها، ولكنه يدعو لشحن الهمم من أجل تصحيح المسار وبذل الجهود من أجل استعادة النماء للموسيقى العربية.

لحن واحد داخل العمل الفني كما في قالب "القصيد". هل أضافت حضارة روما إلى تركيب الشخصيات الموسيقية شيئاً آخر؟ هل كان هناك جديد لدي بيرنطة أو دولة البابوية؟ وهل قدمت غير ذلك حضارات إيران وتركيا العثمانية؟ في الحقيقة لم تقدم كل حضارات العالم الوسيط (أو القديم) سوى البنى ذاتها التي قدمتها الموسيقى العربية في التطور العام:

1. إنشاء وإقرار النظام الإيقاعي؛
2. إنشاء وإقرار النظام المقامي؛
3. تشيد البناء اللحني على مراحل أربعة كبرى:

اللحن المفرد (البطل الواحد)

اللحن وتنويعاته (البطل الواحد في حالات مختلفة)

اللحنين (فكرة وجود أكثر من بطل)

سلسلة الألحان ذات القاسم المشترك (الأبطال المختلفون والذين يربط بينهم موضوع واحد)

#### • الهوامش

1. راجع كلمة "أصابع" في مواضع كثيرة من أغاني أبو الفرج الأصفهاني.
2. راجع: هنري جورج فارمر: تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الهجري، منشورات دار مكتبة الحياة 1955 م، بداية من صفحة 101.
3. رسالة الماجستير للأستاذ حمد راشد حمد بورسلي: خصائص فن الصوت بدولة الكويت، دراسة تحليلية، القاهرة، مكتبة المعهد العالي للموسيقى العربية، مايو 2009.
4. يشار كثيراً إلى الموالي في الأجزاء الخمس لكتاب مجدي العقيلي "السماع عند العرب"، سوريا 1970، وكتاب فيكتور سحاب "السبعة الكبار في الموسيقى العربية" دار العلم للملايين، بيروت 1987.
5. ترد تفاصيل البناء الموسيقي للموشح في: "حلقة بحث الموسيقي" - الحلقة الأولى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة 1959، وعند سليم الحلواني "تاريخ الموسيقى الشرقية" دار ومكتبة الحياة، بيروت 1970، ولدي سهرير عبد العظيم في "أجنحة الموسيقى العربية"، دار الكتب القومية، مصر 1992، وعند مجدي العقيلي في "السماع عند العرب".
6. راجع بحث: القصيد أهم بناء موسيقي لأغاني مصر في موضعه بالكتاب

#### • الصور المرفقة:

1. <https://schoolofoudonline.com/wp-content/uploads/2015/11/Oud-Catalog-The-School-of-Oud-Online-.005-1.jpeg>
2. <https://i.ytimg.com/vi/Z-wT2xLJPo/maxresdefault.jpg>
3. <https://novastarcanda.ca/wp-content/uploads/2019/02/email-composer.jpg>

أ. عزيز الورتاني - تونس

## التمائل والالتقاء في الممارسات الموسيقية العربية والغربية



أولاً: علاقة الموسيقى العربية بالموسيقى الغربية

(الثنائية بين الشرق والغرب)

"إن الموسيقى العربية والأوربية تتماثل في الروح وتتشابه في الأسس، يكفي أن تذكر بأن العرب دوراً في نقل النظريات الموسيقية اليونانية واستيعابها وإثرائها قبل نقلها للغرب، إن تأثير موسيقى العرب على أوروبا في القرون الوسطى كان أعمق وأهم".<sup>①</sup>

إن الحديث عن العلاقة بين الموسيقى العربية والغربية عموماً ليس من السهل الإدلاء بهامن دون الرجوع إلى بعض الشواهد والمصادر التاريخية، إلا أن التطرق لهذه المسألة يفرض علينا في بداية هذا العنصر من التلميح إلى المبدأ والمنطلق الأساسي لهذه العلاقة والتي نشأت أساساً من مفهوم متعلق بثنائية الشرق

إن جلّ المصادر التاريخية التي اهتمت بهذه المسألة تؤكد على هذا الالتقاء والتمّازج ولعلّ بعض الأحداث التاريخية الأخرى كفتح العرب لصقلية والحروب الصليبية لها تأثير واضح في التقاليد الفنية في هذه الأقطار. حتّى أنّ البعض يعتبر بـ "أنّ ما نراه اليوم بأوروبا هو ثقافة إسلامية قديمة وغيرها قد امتصتها واحتوتها الثقافة الغربية الحديثة، وما نلاحظه أيضاً أن الحضارة الأوروبية قائمة على الحضارة الإسلامية وقد تم هذا منذ القرون الوسطى"<sup>11</sup>، ويؤكد عفيف البهنسي في هذا الإطار من خلال ما تناوله في مقدمته أثر حضارة العرب على الغرب حين قال: "لقد اتصل العرب بالحضارات الكبرى العالمية التي كانت موجودة آنذاك كالحضارة الإغريقية، ثم أصبحوا الوسطاء الذين نقلوا هذه الحضارات إلى العالم الغربي"، كما يضيف البهنسي في السياق ذاته أنّه وإلى حدود القرن الخامس عشر كان الكتاب الغربيون مهتمين سوى بحرفة النقل عن العرب<sup>12</sup>.

"إن حوار الثقافة العربية مع الثقافة الغربية يقتضي والاعتراف المتبادل، إلّا أن الأسباب الحقيقية التي حالت دون ذلك هي الخلفية الدينية التي يحملها كلّ من الإسلاميين العرب والمسيحيين الغربيين تجاه بعضهما"<sup>13</sup>، وانطلاقاً من هذه الشهادة فإن هذا التضارب ينقسم إلى سببين أساسيين، الأول يتمثل في اعتبار العرب أن الإسلام هو المرجع الكوني الأساسي في بناء الثقافة حيث أنّه يحمل في طياته أغنى مبادئ وأساليب الحوار الثقافي، أما السبب الثاني يعود بالأساس إلى فرض المسيح كذلك الانتماء العقائدي الديني، وهذا ما يحيل الفكر الغربي إلى تبني فكرة الحرية الفكرية والاجتماعية وهذا تكريس لقيم الحداثة، التي تمثل أسس الثقافة الغربية، فهذا التضارب في المواقف لم يأت بمجرد الصدفة، بل يعود إلى العقلية الدينية التي تمثل المنطلق الفكري لأي ممارسة وهذا بالنسبة إلى الشرق والغرب، وعليه فإن العلاقة الجدلية الثنائية القائمة بين الفكر العربي والغربي تنبني بالأساس على الانتماء الديني الذي يخلق الاتصال الثقافي في مختلف الأبعاد الفنية التي تتأثر مباشرة بالفعل الثقافي،

والغرب. "نشأت هذه الثنائية من مفهوم بديهي لدى الإنسان، وهو التوجه نحو مشرق الشمس ومغربها مع استعمال اليمين اليمى واليسرى لتحديد الاتجاهين الآخرين المتعامدين مع المحور الواصل بين الشرق والغرب"<sup>3</sup>، ولعلّ هذا المفهوم يمثّل مُنطلقاً أساسياً في تكوين العلاقة الجدلية القائمة بين الشرق والغرب في مختلف الأصعدة، وفي تفسير آخر لعلاقة الشرق بالغرب فإن العديد من الباحثين أرجحوا هذا المفهوم من منطلق الانتماء الجغرافي<sup>4</sup>، حيث أنّ هذا الأخير يمثّل كذلك مقياساً لتحديد الانتماء الثقافي والحضاري.

ولعلّ أهم ما نبدأ به في هذا السياق المتصل بعلاقة العرب بالغرب في المجال الموسيقي على وجه الخصوص هو العودة إلى البوادر الأولى للاتصال الثقافي بين الـصفتين.

"فإن أساس الحوار بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية يقتضي الاعتراف المتبادل، والهدف من هذا الاعتراف هو البحث عن الجديد الذي نحن في حاجة ماسة إليه، وهو ليس غاية في حدّ ذاته، بقدر ما هو سعي نحو إمكانية التوافق حول عناصر موسيقية مشتركة، حتى يصبح الحوار منتجاً وذات قيمة فنية وثقافية واضحة"<sup>5</sup>.

وربّما أبرز محطة التقاء سجلها التاريخ الفني للـصفتين هي الأندلس مركز انتقال الحضارة العربية الإسلامية إلى أوروبا<sup>6</sup> ومنها الموسيقى العربية<sup>7</sup>، حيث ازدهرت حضارة العرب فيها ثمانية قرون ووجد الفن العربي تربته الخصبة للتفتح والإبداع، وهناك ظهر موسيقيون عرب أسسوا في الأندلس تقاليد موسيقية وغنائية عربية أصيلة لا زال أثرها قائماً، وقد انتشرت تلاحين أولئك الموسيقيين ومنهم زرياب<sup>8</sup> وأصبحت الأساس الذي انبثق عنه الموشح من بعده<sup>9</sup>، وكذلك وفي نفس السياق يقول ابن خلدون فـ: "في أندلس وقصور الأندلس، ارتقى الغناء، وقد واصل شعراء الأندلس تطوير الشعر العربي ليجعلوه أكثر ملائمة للغناء، فنظّموا الموشحات بالقوافي، بينما لم تكن في أوروبا كلها تعرف إلا الغناء البدائي، ونغمات القيتار والمزمار غير الموقعة"<sup>10</sup>.

عن المشترك الإنساني، لأن الهدف من المعرفة أساساً هو صناعة وعي بالحدث الحضاري وصناعة وعي بالآخر ومحاولة لصالح الإنسانية عامة، فأول متطلبات الحوار هي الاعتراف بالآخر كحقيقة موضوعية، وتحديد مقصد واضح للحوار<sup>18</sup>.

انطلاقاً من هذه القولة لإدريس هاني فإن تاريخ الإنسانية في مختلف الحقب التاريخية يروي لنا العديد من العناصر المشتركة بين مختلف الثقافات، وهو ما يؤكد على تبلور مبدأ التواصل والتبادل الثقافي خاصة في حضارات حوض البحر الأبيض المتوسط في مختلف المناطق الشرقية والغربية. وإن في هذا الانتماء الجغرافي تتحدد عناصر التماثل والالتقاء في عدة جوانب وأهمها الجانب الثقافي، وتأكيداً على هذا الطرح يقول "جيرار لكيرك" في سياق ذاته بأن "هنالك العديد من الأسباب التي تجعلنا نفكر بأن الإنسانية تتجه نحو الكونية، وبالتالي نحو قرابة وتداخل ثقافي بين الشرق والغرب، وستكون النتيجة حركة ثنائية متقاربة والمتمثلة أولاً من الغرب إلى الشرق ثم من الشرق نحو الغرب"<sup>19</sup>، وكما تقول أيضاً المستشرقة الألمانية زيغريد هونكه بأن "من يعرف نفسه ويعرف الآخرين لا بد له أن يعترف هنا أيضاً أن الشرق والغرب لا ينفصلان"<sup>20</sup>. وعلى العموم فإنه لا يمكن حصر الوسائل التي تم بها الاتصال الأوروبي بالعالم الإسلامي<sup>21</sup>، "بدءاً من الفتح إلى الحروب الصليبية، فالتنقلات الفردية والجماعية، والعلاقات الشخصية من مصاهرات وغيرها من ألوان التعايش والتساكن، وكذلك المبادلات التجارية والرحلات العلمية<sup>22</sup> وحركات الترجمة<sup>23</sup> وما إليها مما يقوي الروابط ويبعث على الأخذ والعطاء"<sup>24</sup>.

كما أن بعض المصادر التي تُعنى بمسألة التماثل والالتقاء بين الشرق والغرب تؤكد على مبدأ الاشتراك بين الضفتين في مختلف الأصعدة وخاصة فيما يتعلق بالمصطلحات الموظفة في عدة مجالات<sup>25</sup>، ويؤكد هنا الباحث محمود قطاط على "أن العلاقات كانت تتسم بكثرة الحيوية، ترتبط فيها جميع المراكز مما جعل الغرب تأثر اقتصادياً وثقافياً وفنياً بالحضارة الشرقية، وهذا واضح في كل ما غنمته المعارف الأوروبية من

وانطلاقاً من هذا الطرح فإن الاتصال الثقافي له علاقة مباشرة في تحديد خصوصيات الهوية الثقافية إلى جانب ربطه بالجانب الثقافي والاجتماعي لأن هذه العلاقة الثنائية التي تجمع الموسيقيين العرب والغرب تتمحور حول 3 مسارات أساسية متمثلة في<sup>14</sup>:

- الرغبة في الانفتاح على الثقافات الأخرى وذلك من خلال إرادة حقيقية لفهم والبحث على الهوية بالاعتماد على الجانب الاجتماعي الذي تعبر عنه الموسيقى بصفة طبيعية.
- اهتمام كلي بالموسيقى غير الأوروبية من خلال الرغبة المعرفية في البحث.
- البحث عن ما هو غريب عن الثقافة الموسيقية المحلية من خلال الاقتباس من تقاليد موسيقية أخرى لها خصوصيات مغيرة.

لذا فإن ما يمكن استخلاصه من هذا الطرح إلى أن الاتصال الثقافي في الخطاب الموسيقي عبر مختلف الحقب التاريخية لم يكن بصفة أحادية<sup>15</sup> أي من الجانب العربي نحو اعتماد النماذج الغربية أو بالأحرى التبنى التام للنموذج الغربي في الممارسة الموسيقية العربية. فإذا انتقلنا إلى عصر الفتوحات العربية الإسلامية، فإن ظاهرة التفاعل الأبرز والأكثر عمقاً وامتداداً في التاريخ (ربما حتى يومنا هذا)، هي ظاهرة النهضة الموسيقية العربية التي حملها زرياب من بغداد العباسية إلى الأندلس ونشرها في أوروبا، فتحوّلت إلى قاعدة تاريخية انطلقت منها الأبحاث الغربية الجادة في بدايات نهضة الموسيقى الكلاسيكية في أوروبا. وتطوّرت من خلالها فنون التأليف الموسيقي وفنون الغناء المتقن. وفي هذا الصدد يضيف Wolff "ولف"<sup>16</sup>: "أن كل إنسان يعلم التأثير العظيم والنفوذ الكبير الذي كان للموسيقى العربية على مستوى العصور الوسطى في الغرب، وأنه من الضروري فهم الموسيقى العربية لتقدير موسيقى العصور الوسطى"<sup>17</sup>.

#### 1) عناصر التماثل والالتقاء:

"إن للحوار متطلبات وشروط هدفها هو البحث عن المشترك الإنساني وحوار الحضارات يبحث أصلاً

ذلك "حين يبدأ المؤدي بغناء البيت الأول وقبل نهايته يأتي الثاني ليؤدي البيت الموالي وتُتبع هذه الطريقة في كامل القصيد. وهي طريقة تطابق الخطوط اللحنية بأسلوب المحاكاة والتناقط"<sup>26</sup>، كما أن هذا الأسلوب يوحي لنا بأسلوب الأداء الهيتيروفوني المعتمد أساساً في الأنماط الموسيقية التطريبية العربية، حيث ظلت هذه الطريقة إلى حين خروج الموسيقى الغربية من الكنيسة مع بدايات البوليفونية وبالتحديد في سنة 1163 حين تأسست الكنيسة الفرنسية *Notre dame de Paris* وتبعها تأسيس للمركز الموسيقي الذي كان يحمل نفس الاسم. ومن تلك الفترة تم إضافة أصوات جديدة للحن الأصلي وصل إلى صوتين وثلاثة وأربعة أصوات. ولكن لم تظهر الكتابة الموسيقية بالكيفية التي تقرب من الكتابة الحالية إلا في إيطاليا في القرن الخامس عشر والسادس عشر وهي الفترة التي خرجت فيها الموسيقى من الكنيسة وتحولت إلى موسيقى متقنة<sup>27</sup>، في حين أن الموسيقى العربية ظلت محافظة إلى حد فترة متقدمة من التاريخ على أهم خصوصياتها الخاصة بالأداء التقليدي مع العلم بأن الفارابي قد نوّه بالبوليفونية في كتاب الموسيقى الكبير والتي ينعتها بالترعيد.

وفي جانب آخر كذلك من عناصر التماثل والالتقاء في الممارسة الموسيقية بين الشرق والغرب نجد الارتجال الذي يمثل النمط الرئيسي في الموسيقى العربية وهو الذي يكون فيه العازف في حركة تفاعل دائم مع النغمات المستخرجة من الآلة، وهو بالأساس الأداء الفوري لجمال مؤلفة دون تحضير. وهي ممارسة متصلة بالمخزون الموسيقي والخيال الإبداعي لدى الموسيقي العازف، ويبرز هذا النمط الآلي المرتجل كذلك في قالب الكونشرتو في الموسيقى الغربية الكلاسيكية حيث عمد المؤلفون ترك جزء غير مؤلف يُعرف "بالكاندزا" وهي مساحة لحنية مرتجلة تمكن العازف من إظهار قدراته التعبيرية والتقنية، وهي كذلك القاعدة الرئيسية في الموسيقى الشرقية المقامية. وتعود هذه الطريقة إلى المؤلف Mozart حين أدرج "الكاندزا" في الكونشرتو الحديث اثر الحركة الأولى، أما في الحركة الثانية والثالثة نجد "كاندزا" صغيرة لتذكير المستمع "بالكاندزا" الأولى

فلسفة وطب وحسابيات وموسيقى وغيرها بفضل ما تُرجم من مؤلفات عربية<sup>28</sup>. وانطلاقاً من هذا الطرح يمكن تبني فكرة أن جل شعوب العالم تشترك في بعض المفاهيم البديهية إضافة إلى معتقدات اجتماعية سادت في المجتمعات الإثنية منذ الوجود. "لكن اتصال الشرق بالغرب، عن طريق التجارة أو الحرب أو الاحتكاك الثقافي والدبلوماسي، كشف عن مظاهر رائعة للفن العربي، اقتبسها الفنان الغربي والمواطن العادي في أعماله الفنية أو في أشياءه الخاصة"<sup>29</sup>، ولعل من بين العناصر التي تمثل نقطة التقاء بين الثقافات هي الموسيقى، فقد أثبتت البحوث والدراسات العلمية في اختصاص العلوم الموسيقية أن الموسيقى الغربية تتماثل في عدة عناصر دقيقة مع الموسيقى العربية خاصة في الفترة المعروفة بالقرون الوسطى، ولعل من أهم العناصر التي تجسد هذا التماثل نذكر منها الغناء الأحادي وهي تقنية أداء خاصة بالغناء الغربي القديم، بالإضافة إلى التماثل في التركيبة الشعرية للغناء الكنائسي مع الفنون الغنائية العربية وذلك منذ القرن التاسع إلى القرن الحادي عشر ميلادي<sup>30</sup>، كما تؤكد بعض المصادر بأن خصوصية المقامات المعتمدة في الغناء الغريغوري تتشابه من حيث التركيبة مع ما هو معتمد في الموسيقى العربية الأندلسية<sup>31</sup>، حيث نجد مفهوم الدرجات المقامية المسيطرة والدرجات المقامية النهائية (الخاصة بالقفلة) وتقسيم المجال الصوتي إلى جانب التشابه في التركيبة اللحنية لكل مقام<sup>32</sup>، إضافة إلى اعتماد طريقة أداء مماثلة أيضاً لطريقة الغناء العربي والمتمثلة في التناوب بين المغنين من خلال أداء نفس المسار اللحنى باعتماد الديوان في سياق أحادية الصوت وهي طريقة نجدها في التقاليد الغنائية الغريغورية كما نجدها في الأنماط الغنائية الدينية العربية، "فالتناوب بالطريقة الغريغورية كما يبينه Christian Poché هو الأداء في ديوان علوي في مسار لحن أحادي الصوت، وهذه الممارسة توجد بالتحديد في الممارسة الدينية"<sup>33</sup>، كما أن طريقة التناوب في الغناء تندرج كذلك ضمن أساليب خاصة بالموسيقى الشعبية العربية حيث تُعتمد فيها طريقة المحاكاة وهي مماثلة لما يوظف في الموسيقى الغربية والمعروف بالتناقط والمحاكاة ويكون



أو للمسرحية وهي قطعة مستقلة بذاتها<sup>38</sup>، كذلك وفي نفس السياق فإنّ القالب الغنائي المعروف بالوصلة الغنائية (الموسيقى الشرقية) أو النوبة في المغرب العربي (الموسيقى الأندلسية) يتماثل من حيث الهيكل العام وليس في الصياغة أو المضمون مع قالب المتتالية الغربية في القرن السابع والثامن عشر والذي يحتوي على رقصات متتالية مبنية على التدرج والتنويع الإيقاعي<sup>39</sup>، هذا من حيث الهيكل العام لكن من حيث المضمون والصياغة فالنوبة أو الوصلة هي توالي لأمثلة غنائية ضمن خصوصية مقامية واحدة وإيقاعات مختلفة غير أنّ المتتالية الغربية تتضمن توالي لمقطوعات ورقصات غنائية في صيغة آلية. نبقي كذلك في نفس الإطار فإنّ قالب السيرتو<sup>40</sup> يتشابه نوعاً ما مع قالب الروندو الغربي وذلك من حيث الهيكل العام فلنتمس هذا من خلال اعتماد هذا القالب على موضوع لحني يتكرر إثر كل استطراد لحني وهذا بالنسبة إلى السيرتو والروندو.

"كما تمثل الشفاهية الانطلاقة الأساسية لأي عملية إبداعية في الممارسة الموسيقية عامة وهي عملية تشترك فيها كل الشعوب شرقاً وغرباً"<sup>41</sup>، حيث تتبلور مختلف الأفكار لتعطي الصبغة النهائية للأثر، وتمثل الشفاهية الوسيلة التي تحافظ على الإضافة والحركة وحرية التصرف، وبالتالي تكريس الصفة الإنسانية في العملية الإبداعية وهي عملية نقل وتداول حيث يمكن أن تطرأ عليها عناصر موسيقية وليدة اللحظة تجمع بين التفكير والأداء في آن واحد.

فبالرجوع إلى أغلب الشواهد التاريخية المتعلقة بالممارسة الموسيقية عند العرب فإنّ التلقين الشفوي يمثل الركيزة الأساسية سوى في التعليم الموسيقي أو في الممارسة، رغم أنّ تجارب التدوين الموسيقي التي عرفها العرب والتي قام بها بعض الفلاسفة والمنظرين منذ القرن التاسع ميلادي كانت في سياق شرح نظري أو ما يعرف بالتدوين الوصفي لمجاري آلة العود، حيث بقيت هذه التجارب في مساحة ضيقة<sup>42</sup>، على أنّ خصوصيات تقاليد الحضارة العربية الإسلامية مبنية على التناقل الشفوي، "وعلى الرغم من اعتماد هذه التقاليد على نظرية بالغة في التعقيد فإنّ أساس هذه النظرية

وقدرات العازف<sup>34</sup>، كما نجد هذا النمط المرتجل كذلك في فترة حديثة من تاريخ الموسيقى الغربية والمتمثل في موسيقى الجاز التي يكون الأداء فيها مرتجل يحوم حول موضوع لحني رئيسي مسبق التأليف، وفي السياق نفسه تظهر لنا بعض المصادر أنّ الارتجال الموسيقي العربي له أثار في الموسيقى الغربية في عصر الباروك، ولعل هذا يمكن أن يكون موروثاً منذ القرن الخامس عشر، هذا التاريخ الذي اقترن بعصر النهضة الأوروبية. "لذلك فإننا لو حللنا الموسيقى الأوروبية في فترة الباروكية لوجدناها مقاربة للارتجال العربي وكذلك نجد أنّ الموسيقى الإسبانية المعاصرة (الفلامنكو) لازالت تؤدي ارتجالاً، وذلك بتأثير من الارتجال العربي"<sup>35</sup>، هذا من حيث الأصل والاقتباس، إلّا أنّ هذا التماثل في الجانب الارتجالي بين الشرق والغرب ينحصر فقط في المفهوم العام للكلمة في الممارسة الموسيقية وذلك لما تحويه كل ممارسة من خصوصية تقنية ومقامية<sup>36</sup>:

"نرى أنّ تعريف الارتجال حسب المعنى الموظف لدى الغرب لا يتطابق بالتحديد مع خصوصيات الموسيقى الشرقية ولا يمكن تطبيقها بسهولة. إنّ مثل هذه الممارسة التي يمكن تسميتها "الإنتاج المقامي" على الأرجح أن تكون من أصل شرقي ويبدو أنها قد وجدت لدى الغرب لكن بطريقة مغايرة للمفهوم الغربي للارتجال. ويبدو أنّ هناك عدّة زخارف لحنية ذات أصول شرقية قد أدمجت في بدايات القرن الخامس عشر في الموسيقى الغربية"<sup>37</sup>. بالإضافة إلى أنّه عند التمعّن في التقاليد الموسيقية العربية والغربية من حيث القوالب الموسيقية الآلية على وجه الخصوص يمكن استخراج تماثل والتقاء في ما بينها، ولكن هذا التماثل على مستوى القوالب لا يمكن اعتباره إلاماً تماثلاً جزئياً، وذلك إما من ناحية الهيئة أو التركيبية أو الهيكل العام أو حتى التسمية أو الوظيفة الموسيقية الموكلة لكل هذه القوالب، فنجد أنّ قالب البشرف الذي هو ينتمي في الأصل إلى التقاليد الموسيقية التركية فإنّه على العموم يتماثل من حيث المعنى الموظف على التسمية والوظيفة كذلك بقالب الافتتاحية الذي نجده في الموسيقى الكلاسيكية الغربية، والذي هو بمثابة "مقطوعة أركستراالية تعزف كمقدمة للأوبرا أو للباليه

*Lentissimo.*

ΟΙ ΤΑ ΧΕ - ΑΝΤΙ - ΧΕ -

- ΡΟΥ-ΔΙΤΑ ΜΑ-ΕΤΙ-ΧΩΣ ΕΙ - ΧΟ - ΥΙ -

ΖΟ = ΕΙ - ΧΟ - ΥΙ -

- ΖΟΥ - ΤΕΣ ΧΑΙ

ΕΙ

ΖΩ - Ο - (ΥΟ) - - - - - ΧΑΙ, etc.

نموذج 1: مثال غنائي خاص بموسيقى الكنيسة اليونانية (تم تدوينه وفقاً لطريقة الأوروبية مع اعتماد علامات مماثلة لتدوين الشرقي)<sup>43</sup>

الأساسي يكمن في عدم تطوّر طرق التدوين، حيث اقتصرت طرق التدوين على محاولات بعض المنظرين والفلاسفة العرب نذكر منهم الكندي ووصفي الدين الأرموي وغيرهم ممن تطرّق إلى هذه المسألة، إلّا أنّ طرق التدوين هذه بقيت حكراً على مبتكريها، حيث أنّ الشفاهية هي أساس التقاليد الموسيقية العربية. كما أنّ الغرب عرف طرق تدوين مماثلة هي أيضاً، لما هو مُعتمد عند العرب، حيث أنّ أقدم محاولات التدوين الموسيقي الغربي انطلقت منذ القرن التاسع ميلادي مع الغناء الغريغوري<sup>44</sup> حين كانت تعتمد هذه الطريقة على علامات ورموز تمثّل سوى إشارات ومراجع لتوثيق المدوّنة غير مرتبطة بالأداء<sup>45</sup>.

وبالرجوع إلى الفترة الباروكية فإنّ الموسيقى الغربية اعتمدت كذلك على الأحرف الأبجدية

والتقنيات يكون بصورة شفاهية<sup>46</sup>. ومن الجهة المقابلة فإنّ التدوين الموسيقي في الحضارة الغربية مرّت بعدة مراحل من خلال المرور بعدة تجارب من التدوين الأبجدي الذي يتماثل نوعاً ما مع التدوين العربي القديم إلى التدوين الحديث، إلّا أنّ أقدم نمط موسيقي غربي والمتمثّل في الغناء الليني كان يعتمد أساساً على التقاليد الشفوية وذلك إلى حدود القرن التاسع ميلادي حيث انطلقت أوّل محاولات تدوين الغناء الغريغوري<sup>44</sup>.

يبقى كذلك في نفس الإطار فإنّ الكتابة الموسيقية تدرج هي أيضاً ضمن عناصر التماثل، فعلى غرار ما تدلّولته بعض الدراسات والبحوث العلمية عن غياب التوثيق في الموسيقى العربية للأعمال الموسيقية فإنّ هذا يعدّ خطأ في تقييم المسيرة التاريخية الخاصة بالإنتاج الموسيقي منذ عصور قديمة، إذ أنّ المشكل

(من الجواب إلى القرار)

الخفض برّيع بعد	
الخفض بنصف بعد	
الخفض ثلاث أرباع البعد	
الخفض بثلاث البعد	
الخفض بثلاثي البعد	




إلا أن جاك شابي في كتابه "L'imbroglie Des MODES" تعرّض إلى مسألة علامات الأبعاد الجزئية في سالام المقامات اليونانية لكن بالاختصار على علامتين (-) علامة الخفض برّيع البعد و(+) علامة الرفع برّيع البعد<sup>50</sup>

ويقول "لويس أليار" في السياق ذاته: "ما هو السبب الذي يمكن أن يستدعي الموسيقيين الشرقيين المحافظة على كتاباتهم؟، إن وجود طريقة تدوين موحدة ستكون مفيدة للشرق، حيث أنها تمكنه من اقتباس عن غرب ثمرة عمل علة قدرون وإن في اعتمادها هي فائدة للغرب أيضاً"<sup>51</sup>. لكن تعقياً على ما أورد الكاتب في دراسته فإن التدوين الموسيقي الموحد لم يكن لصالح الموسيقى العربية وهذا من خلال الخصائص النغمية التي تحتويها كل نغمة والمتمثلة في الأبعاد الموسيقية الجزئية.

فبالرجوع إلى ما قاله سيمون جاري فإنه يؤكد على هذا التواصل بين الموسيقى العربية والموسيقى اليونانية: "الموسيقى العربية المتقنة هي الأساس لحنية ومقامية. لا تعتمد على السلم المعتدل بل السلم الطبيعي، حيث أنها تقترب من بعض الأصول الخاصة بالموسيقى اليونانية القديمة"<sup>52</sup>. ورغم ما يعود هذا التواصل بين التقاليد الموسيقية العربية واليونانية إلى أصل ما كان يقوم به المنظرون العرب القدامى الذين يعتبرون من الأوائل الذين اطلعوا على

والتي من المرجح أن الغرب قد تناقلها عن العرب انطلاقاً من المخطوطات العربية القديمة للمنظرين العرب<sup>53</sup>، وفي فترة متقدمة ومع اعتماد طرق الكتابة الموسيقية الحديثة فإن هذا التماثل بقي متواصلاً، حيث يظهر لنا هذا في البعض من المصادر النظرية الغربية القديمة والتي تؤكد على التماثل والتطابق من حيث الرموز الخاصة بكتابة أبعاد الدرجات الموسيقية والمعتمدة في الموسيقى العربية واليونانية حتى ولو اختلفت في نسب الأبعاد الفيزيائية فإن عنصر التماثل يبقى مطروحاً، وهذا ما تبيّنه من خلال النموذج المصاحب والذي هو مقتطف من كتاب لويس أليار الذي تطرق من خلاله إلى علاقة موسيقى الكنسية اليونانية مع موسيقى الشرقية، حيث احتوى هذا النموذج على درجة (سي) نصف محفوظة والتي تتماثل نسبياً مع درجة الأوج الخاصة بالموسيقى العربية، كما نجد تأكيداً في كتاب *histoire générale de la musique* لـ Fétis على أن هذه العلامة تُعتمد في الغناء الديني للإغريق وتسمى *quart de ton Diésis* تقوم بوظيفة الخفض أو الرفع برّيع البعد وقد ورد هذا التفسير انطلاقاً من مقادير الأبعاد الفيزيائية<sup>54</sup>. (أنظر نموذج عدد 1).

وقد تطرق "فتيس" إلى علامات الأبعاد الجزئية الخاصة بالموسيقى اليونانية القديمة على هذا النحو<sup>55</sup> (من القرار إلى جواب):

الرفع برّيع بعد	
الرفع بنصف بعد	
الرفع ثلاث أرباع البعد	
الرفع بثلاث البعد	
الرفع بثلاثي البعد	

Ochetus: ترادفها كلمة في اللغة العربية لفظة إيقاعات

Olé Olé: الله الله

Bandurria / Pondero: البندير

Adufe: الدف

Rubebo: الرباب

Sonjas: الصنوج

Timbale: الطبل

إضافة إلى التسمية الخاصة بألة العود والتي تحولت إلى عدة تسميات حسب اللهجات الأوروبية<sup>58</sup>.

إلا أن المزيد من البحث والتدقيق في الجزئيات الخاصة بالموسيقى العربية والغربية عموماً سيحيلنا حتماً إلى اكتشاف عناصر أخرى تمثل فوارق كبيرة من الناحية التقنية، وقد نلتبس هذه الفوارق خاصة في فترة لاحقة من التاريخ حين أصبحت الموسيقى العربية تعتمد على تعدد الأصوات بينما بقيت الموسيقى العربية محافظة على أسلوب الأداء المقامي من خلال اعتماد الأداء الهيتيروفوني وهي طريقة تعدد الأصوات بين مختلف الأجراس الموسيقية عن طريق التصرف في اللحن الأساسي، ويذكر في كتاب لـ "زغريد هونكه" المستشرقة الألمانية أن مسألة التعدد الصوتي هي مسألة في الأصل تعود إلى ما ذكر في المصادر النظرية العربية:

"وقد قاد العرب الغرب إلى الموسيقى المتعددة الأصوات (الهارموني)، بالعزف على أكثر من وتر. ولقد بقي ما كتبه ابن سينا والفارابي للموسيقين حتى القرن السابع عشر، ومنها تعلم الغرب العلاقة بين النغمة 4:5 وهي مسافة الثالثة الكبيرة و 6:5 للثالثة الصغيرة<sup>59</sup>، وتطوروا من ذلك إلى النغمة الهارمونية التي تأنس لها الأذن"<sup>60</sup>.

كما تُضيف الكاتبة على إثره من المرجح أن يكون الغرب قد أسس منهج الترقيم الموسيقي انطلاقاً مما وضعه الكندي وعلى أن حروف الترقيم الموسيقي الحديثة تعود إلى أصل الحروف الأبجدية العربية

النظريات الموسيقية اليونانية والتي تناقلها الغرب في ما بعد: "العرب هم الأوائل الذين اكتشفوا النظريات الموسيقية اليونانية. قبل نقلها إلى الغرب"<sup>53</sup>.

كما تظهر لنا بعض المصادر القديمة كذلك عناصر تماثل أخرى من خلال الدراسة التي قام بها سلفادور دانيال في كتابه *La musique arabe ses rapports avec la musique grecque*، حيث توصل من خلالها إلى وضع علاقة تماثل بين النغمات المعتمدة في الموسيقى العربية والنغمات الخاصة بالموسيقى اليونانية القديمة حيث توصل إلى ربط كل مقام بسلم موسيقي يوناني<sup>54</sup>، إلى جانب علاقة التماثل في مستوى النغمات فإن هذه الدراسة تطرقت إلى علاقة اللحن بالتركيب الإيقاعية من خلال ما يعتمده العرب واليونانيون فيقول: "إن اللحن والإيقاع هما عنصران يكونان الموسيقى العربية، وهذا ما يتوافق مع عناصر الموسيقى اليونانية"<sup>55</sup>. كما أشار "جاك جاي" في معرض حديثه عن المقامات اليونانية القديمة بأنها كانت في البداية تتماثل مع المقام الشكلي الذي يحتوي على خصوصية السلم والدرجة المقامية والارتكاز والتمشي اللحني المحكم والتدرج الهرمي للدرجات حسب الارتكاز) حيث يقول في هذا السياق: "التركيبية الأولى تتماثل مع المقام الشكلي وما زالت تعتمد في الشرق (الرقا في الهند، المقام العربي) ولكنها اندثرت وبلا شك في اليونان بعد أفلاطون إذ بقيت موجودة في الموسيقى الدينية البيزنطية والغناء الديني البدائي"<sup>56</sup>.

كما تواصلت الأبحاث والدراسات التي تمحورت حول عناصر الالتقاء والتماثل الموسيقي بين الشرق والغرب حيث نجد في كتاب لمحمد الكحلأوي بعنوان *الموسيقى العربية بالأندلس أشكالها وتأثيراتها في أوروبا* قد تطرّق في الفصل الثالث إلى تحديد مختلف أشكال التأثير المتبادل، فنجد قد تعرّض إلى مسألة التشابه في المصطلحات الموسيقية وكذلك في التسميات الخاصة ببعض الآلات، ونذكر منها<sup>57</sup>:

Alalas: تفيد بمعنى الغناء وهي مأخوذة من التريمة الشرقية يا ليل.



6. التواتر الشفوي والارتجال.

7. الموسيقى تمثل حدث اجتماعي من خلال ارتباطها بمختلف الوظائف الاجتماعية.

لذا لا بدّ من القول بوجود عناصر أدائية مشتركة، أو بالأحرى تشابه في اللغة الموسيقية يكفي لضمان التذوّق والقبول من الطرفين. "وإذا صحّ ذلك يغدو من الصعب مقاومة الاستنتاج بوجود قدر معين من الألحان انتقلت مع الآلات المقتبسة وإن لم تكن في شكل قطع كاملة فقد تكون في الاستعمال العبارات والمصطلحات"<sup>64</sup>.

إن هذه العلاقة الثنائية في الممارسة الموسيقية ظلّت قائمة إلى حدود الفترة الحديثة. حيث عرفت أوروبا عدداً من الموسيقيين الباحثين المهتمين بالتراث الموسيقي العربي، حيث تعددت كتاباتهم العلمية التي اهتمت بمختلف الخصائص الموسيقية العربية مع اقتباسهم لعدّة عناصر موسيقية لها وإدماجها في عدّة أعمال موسيقية غربية<sup>65</sup>، حتى أن نتيجة هذا الاتصال تفعّلت أكثر في القرن العشرين مع العديد من المؤلفين الغربيين أمثال بلا بارتوك الذي اعتمد في أعماله على المزج بين تقنيات التأليف الغربي في سياق أعمال موسيقية شعبية مع عناصر مستوحاة من التراث الموسيقي العربي، حيث نجد مؤلفات صيغت على نماذج لموسيقى تراثية تعود إلى المدونات العربية القديمة<sup>66</sup>، ففي الرباعي الوتري عدد 5 الذي ألفه سنة (1934)<sup>67</sup> وبالتحديد في الحركة الثالثة نجد إدماج بنية لحنية إيقاعية بُنيت على إيقاع الأقصاق البلغاري والمماثل في قسمته الإيقاعية للأقصاق الشرقي (أنظر النموذج 2)، ويتبنّ لنا هذا عن طريق القسمة الإيقاعية التي وردت وفقاً لهذه التركيبة  $4+2+3/8$  أو  $2+2+2+3/8$ ، والمماثلة نظرياً للقسمة الإيقاعية الخاصة بالأقصاق<sup>68</sup> دون اعتبار النبض القوي والضعيف في الأداء الإيقاعي، كما أنّ خطّ القرار اللحني يوضّح لنا هذه البنية الإيقاعية.

وفي السياق ذاته تضمّن هذا الرباعي الوتري كذلك في الجزء الموالي إدراج بنية لحنية إيقاعية متماثلة مع

وهذا على عكس ما تداولته أغلب المصادر التاريخية والتي تذكر بأنّ أوّل من وضع حروف الترقيم الموسيقي الحديثة هو موسيقي إيطالي وكان ذلك في حدود سنة 1026م<sup>61</sup>، لكن بالنسبة لنا يبقى هذا الطرح مجرد فرضية تاريخية لا يمكن تأكيدها أو نفيها، فبالرغم من التماثل الذي شهدته الموسيقى العربية والغربية إلى حدود فترة القرن 17 عشر مع دخول أساليب الكتابة البوليفونية بصفة أشمل وأعم فإنّ العرب شهدوا أيضاً تطوراً في ميادين تعود بالأساس إلى النهضة الاجتماعية والاقتصادية وبالتالي انعكس هذا مباشرة على المشهد الثقافي العربي والموسيقى بصفة خاصة ولعلّ هذا التطور يعود بالأساس إلى ما لعبه الدور السياسي والمتمثل بالأساس في الحملة الفرنسية على مصر<sup>62</sup>.

إنّ ما يمكن الخروج به من هذا العنصر هي ملامح عامّة اشتركت فيها موسيقات حوض البحر الأبيض المتوسط إلى حدود فترة القرن 17 عشر، إنّ هذه الملامح تتلخص في عدّة جوانب موسيقية نذكر منها<sup>63</sup>:

1. الآلات الموسيقية الرنانة مثل الزكرة أو الغيطة والمزود والزرنة ومن آلات الإيقاع نذكر الطبل.
2. كما نجد موسيقى ذات تراكيب نسبية ولكنّها ذات انتشار ضئيل فأغلب موسيقات الحوض المتوسط تمتاز بتراكيب نغمية تعتمد بالأساس على سلالم سباعية.
3. كما أنّ التركيبة الإيقاعية المعتمدة غالباً ما تكون منتظمة من نوع القسمة الثنائية أو الثلاثية، غير أنّها يمكن أن ترد غير منتظمة وذلك في مناطق الشرقية للحوض المتوسطي.
4. تشترك أغلب هذه مناطق في ثلاثة أساليب في النمط الغنائي نذكر منها الأسلوب الإنشادي والمرتبط بالأطر الدينية والطقوسية أو أغاني العمل، الأسلوب المقطعي والمرتبط كذلك بأغاني العمل، الأسلوب الحر.
5. اعتماد اللحن الواحد مع إمكانيات الإثراء اللحنية والإيقاعية.





نموذج 2: مقتطف من المؤلف الموسيقية في تركيبة إيقاعية مماثلة لتركيبية الأقصاق<sup>69</sup> (Béla Bartók)

خلال الاقتباس الكلي للسلام الموسيقية العربية<sup>72</sup> أو في العودة إلى الأصول الموسيقية اليونانية أو كذلك في تجارب بعض الموسيقيين التي تضمنت محاولات لخلق رموز جديدة تخص كل درجة ونسب ارتفاعها باعتماد ربع البعد وقسمته الفيزيائية ومحاولة تطويرها وفقاً لقواعد التأليف الغربي<sup>73</sup>، وهذا ما نجده كذلك في رباعي وتري عدد 2 لـ Alois Haba الذي يعود تاريخ لسنة 1920.

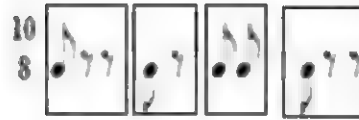
وحسب ما تعرض له Christian Goubault في كتابه مصطلحات الموسيقى في مطلع القرن العشرين إلى تفسير مدقق للمسألة المتعلقة بالأبعاد الجزئية في السلم المعدل فنجد أن المؤلف في هذا السياق قد تعرض إلى مختلف التجارب الخاصة بالموسيقيين الغربيين في بدايات القرن العشرين من خلال وضعهم لرموز موسيقية تخص قسمة البعد إلى أبعاد جزئية<sup>75</sup>، وقد تعددت هذه المحاولات حيث نجد من اعتمد قسمة البعد إلى اثني عشرة جزء وستة عشرة جزء مع وضع مؤلفات موسيقية آلية خاصة بهذه الأبعاد.

ما هو معتمد في القسمة الإيقاعية الخاصة بإيقاع السماعي ثقيل دون اعتبار النبض القوي والضعيف في الأداء الإيقاعي، والتي اعتمد فيها بارتوك على كتابة إيقاعية مقسمة وفقاً لهذه التركيبة  $3+2+2+3/8$ .

إن المتأمل في أعمال بلا بارتوك سيلاحظ حتماً تمازجاً بين مختلف الألوان الموسيقية الشعبية المحلية والمتأثرة أيضاً من تأثيرات موسيقية أخرى خارجية: "ففي مؤلفاته نجد إلى جانب العناصر الشعبية، عناصر أخرى قادمة على ما يبدو من عالم مختلف تماماً. فالعناصر الشعبية لا تأتي من مصدر واحد، فهي من الفولكلور الروماني والسلوفاكي، ونسبة أقل من العناصر العربية التي تظهر كلها بنفس الأهمية مع العناصر المجرية"<sup>71</sup>.

وربما هذا ما يجعل بعض مؤلفات بارتوك الموسيقية تتماثل نسبياً مع بعض خصوصيات التأليف العربية.

كما أن طريقة التطرق إلى السلم الموسيقي مع مراعاة الأبعاد الجزئية مثل ما هو معتمد لدى العرب كان أيضاً من الاهتمامات الموسيقية للغربيين، إما من



نموذج 3. مقتطف من المؤلف الموسيقية في تركيبة إيقاعية مماثلة لتركيبه السماعي ثقيل<sup>70</sup> (Béla Bartók)

الروميا، إضافة إلى المؤلفات الموسيقية الأخرى لكل من فريد الأطرش ورياض السنباطي<sup>77</sup>.

لكن في خضم هذه المسألة المتعلقة بثنائية العرب والغرب تأتي بعض التساؤلات والإشكاليات الجديدة من حيث تغير أسس هذه العلاقة الثنائية، بوجود تحولات عميقة من ناحية تغير المولدين من خلال إضعاف قيمة الثقافة العربية أمام التحديات الجديدة التي تفرضها الثقافة الغربية والتي اتصلت بها معاني ومفاهيم حديثة تمثل أساساً في الحداثة والتجديد في الإبداع المعاصر؛ لذا فـ "إن مختلف المؤشرات تفسر بأن العرب أصبحوا مهتمين أكثر بالثقافة الغربية ومقتصرين على التقليد والاقتباس وبذلك ظهور تبعية ثقافية تجاه الغرب وأصبحت العلاقة الثنائية أحادية أي أن الشرق أصبح خاضع للغرب وبالتالي هي علاقة تنسد بالتخلف"<sup>78</sup>. وفي سياق متصل بالممارسة الموسيقية فإن السؤال الأساسي يتمثل في: لماذا الموسيقى الغربية أصبحت تمثل النموذج المبهر ومرادفة لمفهوم الحداثة بالنسبة إلى الموسيقيين العرب على وجه الخصوص والمجتمعات العربية عامة؟ وهل أن اعتماد الموسيقى الغربية كرمز هو مساهمة في تحديث الخطاب

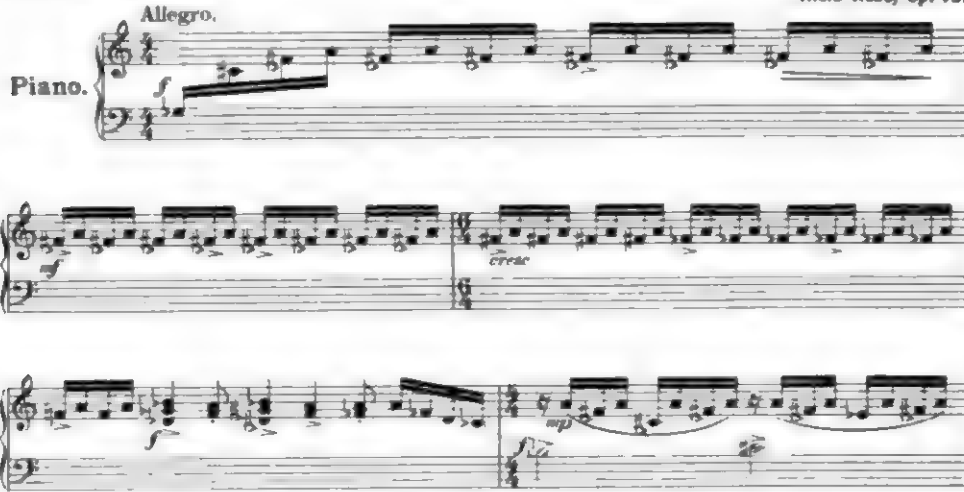
لكن ما نلاحظه في تجربة Alois Haba خلال تناوله لهذه المسألة أن الرموز التي وضعها للدرجات الموسيقية تتماثل في وضعياتها مع الرموز المعتمدة في الموسيقى الشرقية هذا إذا اعتمدنا تطبيق الأبعاد الجزئية الخاصة بالموسيقى العربية في السلم المعدل، لكن الإشكال هنا في هل أن مختلف هذه التجارب التي تخص تدوين الأبعاد الجزئية جاءت عن طريق تأثر الموسيقيين الغربيين بخصوصيات الموسيقى الشرقية أو أنها مستلهم من التراث اليوناني الذي احتوت فيه الأغاني الدينية على درجات موسيقية تعتمد ربع البعد؟

إن العلاقة الثنائية بين الشرق والغرب في الممارسة الموسيقية تباينت كذلك مع الموسيقيين العرب في الفترة الحديثة أيضاً خاصة مع محمد عبد الوهاب الذي كان متأثراً بالنموذج الموسيقي الغربي وذلك بالرجوع إلى بعض مؤلفاته الغنائية التي كان يستحضر فيها مقتطفات من أعمال سمفونية غربية أو من خلال اقتباس الإيقاعات الغربية، ويتبين لنا هذا من خلال بعض الأمثلة مثل أغنية "سهرت منه الليالي" والتي اعتمد فيها على إيقاع التونغو، كذلك يتجلى هذا في أغنية "جفنه علم الغزل" التي وظف إيقاع

## FANTASIE NR. 2.

Aufführungsrecht vorbehalten.  
Droits d'exécution réservés.

Alois Hába, Op. 19.



#### نموذج 4: مقتطف من المؤلف الموسيقية<sup>74</sup> Alois Hába

مباشرة أي مقصودة وغير مباشرة أي عن طريق ارتباطها بعوامل أخرى. لكن ما يجب تأكيده في هذا السياق هو أنّ ظاهرة التماثل والالتقاء كانت بدرجات مختلفة ومتفاوتة بين الضفتين عبر مختلف الحقب التاريخية، مما أدى إلى ظهور علاقة تجمع بين التأثير والتأثير، وتبقى بذلك الموسيقى الأندلسية العربية تمثل خير دليل على التثاقف الموسيقي العربي الغربي وهي مظهر من مظاهر التسامح في المجتمع الأندلسي.

#### ثانياً: العلاقة بين العود المشرقي والعود الأوروبي:

إنّ الحديث عن العلاقة الثنائية بين الموسيقى العربية والغربية لا يمكن له أن يكون مقتصرًا على التماثل بين العناصر الموسيقية، بل أكثر من ذلك، فإنّ آلة العود هي بدورها تمثل خير دليل على هذا التلاقح الثنائي، وذلك بالرجوع إلى ما أورده لنا بعض المصادر المكتوبة التي اختصت بمسألة العود الأوروبي الذي عرفه تاريخ الموسيقى الغربية في فترة الباروك والمقتبس أساساً من العود المشرقي صناعةً واسماً<sup>75</sup>. ومع انتقال الموسيقى العربية بنظرياتها وجمالياتها إلى أوروبا فإنّ

الموسيقى العربي وإثراء المدونة العربية من جديد وفقاً لمقومات الهوية العربية واللهجة الموسيقية العربية؟

إنّ في اعتماد التجربة الغربية بالرجوع إلى ثقافتها وفنونها - وفي مقدمتها الموسيقى - أصبح يمثل شرطاً أساسياً في التنمية الشاملة<sup>76</sup>، وهذا ما يساعد على تأسيس مستقبل للإبداع الموسيقي العربي يعتمد على مبدأ التقليد والتعديل، وبذلك فإنّ الالتحاق الفني يجب أن يكون في سياق الإثراء بصورة عميقة للغة الموسيقية العربية وذلك باعتماد المثال الأوروبي في مجال الاقتباس الموسيقي حيث أنّ اختلاف التيارات الفنية من الباروك إلى الطور الرومنطقي جاء وراء تكيّف العناصر الموسيقية المتأصلة مع عناصر فكرية مستوردة، "فالجدد نوع من تجديد موروث اللغة، وقد يكون تجديد موروث اللغة هذا بتحويل ما أخذ من لغات مغايرة وجعله عنصراً من عناصر اللغة الأصلية. بحيث لا تجديد في اللغة بالخروج على، أو من المقومات التي بها تتحدد هويتنا والتي تتميز عن غيرها من اللغات"<sup>77</sup>.

وعلى العموم فإنّ طبيعة اللقاء بين الثقافتين العربية والغربية في الممارسة الموسيقية كانت بطريقة

$$\begin{array}{cccccc} \text{♩} & \text{♯} & \text{♯} & \text{♩} & \text{♭} & \text{♭} \\ +\frac{1}{4} & +\frac{1}{2} & +\frac{3}{4} & -\frac{1}{4} & -\frac{1}{2} & -\frac{3}{4} \end{array}$$

نموذج 5: العلامات<sup>76</sup> المعتمدة لدى Alois Haba

التأثير العربي في الموسيقى الأوروبية حين تطرق إلى نقطة الالتقاء بين العرب والغرب فيقول الكاتب:

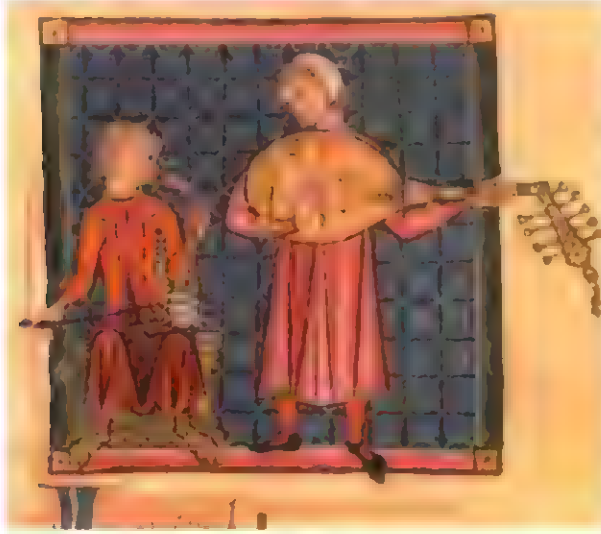
"العود: من جملة الآلات الوترية الشرقية التي اقتبستها أوروبا مع التسمية الغربية بصيغته (لوت)، وكانت الأندلس وصقلية والحروب الصليبية الجسر الذي انتقل بواسطته العود إلى أوروبا فاحتضنته وأصبح من الآلات المفضلة لديها والمهم جداً لغاية القرن الثامن عشر حيث تراجع أمام انتشار البيانو، وقد قام بعض الموسيقيين الأوروبيين أمثال باخ وهاندل وغيرهم بوضع مؤلفات موسيقية خاصة بالعود"<sup>90</sup>.

ومع انتقاله إلى الغرب حمل العود معه أسلوبه ومذاهبه ومقاماته ونماذجه العربية، "ولا تزال هذه الآلة العريقة، تحيي ذكرى ذلك المجد الغابر الأصيل وتوحي بماضي الأندلس"<sup>91</sup>، غير أن الغرب اعتمدوا في الأول على نفس طُرق العزف وسرعان ما أخذت الآلة التقليدية صبغة مغايرة لما كان متداولاً لدى العرب من خلال الاستغناء على الريشة واعتماد العزف المباشر بالأصابع، وربما هذه الطريقة في الأداء تعود في الأصل إلى الخصوصيات الموسيقية الغربية من حيث البناء الهارموني.

فرغم اقتباس الغرب لآلة العود العربية فإنها حافظت وبصفة شاملة على البناء الهندسي العام المنتشر في كامل الحضارات العربية الإسلامية، حيث أن العود لدى الغرب احتوى على أوتار مزدوجة وعددها أربعة في البداية<sup>92</sup> مع اختلاف في الأحجام وهذا ما يعطي اختلافاً في الدرجات الصوتية والطابع النغمي، إلا أن العود لدى الغرب لقي عتة تغييرات وذلك انطلاقاً من القرن الرابع عشر ومن أبرز هذه التغييرات قسمة الزند إلى جانب ارتفاع عدد الأوتار وذلك حسب الفترات التاريخية وبصفة متفاوتة بين مختلف البلدان

العود تم اقتباسه مع جملة من الآلات لعل من أهمها التي وردت في أغلب المصادر المكتوبة كالرياب والقيتار والنقارة. وعلى العموم فإن أغلب الآلات الوترية ذات الرقبة كانت من أصل عربي<sup>93</sup>، ويروي "فتيس" هنا أن العود قد انتقل إلى أوروبا خلال هيمنة الحضارة العربية الإسلامية على إسبانيا (الأندلس) والتي من خلالها أصبح العود رمز الموسيقى الأوروبية في تلك الفترة<sup>94</sup>، وإن التغيير الطفيف الذي ورد على تسميته والمتمثلة في سقوط حرف الألف من أداة التعريف يعود إلى صعوبة تلفظ الأوروبيين لحرف العين، حيث أصبحت كلمة العود العربية ترد كالأتي<sup>95</sup>: بالفرنسية Luth، وبالانجليزية lute، وبالألمانيا laute، وبإسبانية laud، وبالإيطالية يقال له إما lauto، أو Liuto، أو Leuto وبالدنماركية Lut وبالبوذية Alau، حتى أن طريقة الكتابة اختلفت وضيف هنا "فتيس"<sup>96</sup> على أن كلمة Luth كانت تُكتب مثل leut, leuth, luit, lut, luc, luz, lus على أن العود دخل الأندلس في القرن التاسع ميلادي أيام زرياب الذي انتقل من بغداد إلى قرطبة في عهد الخليفة الأموي الأندلسي عبد الرحمن الثاني (822م - 852م)<sup>97</sup>، غير أن "فتيس" يؤكد على أن العود المشرقي قد انتقل إلى الأندلس قبل هذا التاريخ وذلك بالتحديد في القرن الثامن ميلادي<sup>98</sup>، إلى جالب الفرضية التي تقرب أن انتشاره في كامل أوروبا يعود لها الفضل إلى الصليبيين، الذين اقتبسوا هذه الآلة عن العرب في أواخر القرن الثامن ميلادي، "ويؤكد المؤرخون كذلك على أن العود انتقل في البداية من الفرس<sup>99</sup> إلى المسلمين الذين أدخلوه إلى شبه الجزيرة العربية ومنها انتقل إلى البلاد الأوروبية الأخرى وظل الآلة الوترية الأساسية إلى فترة ما بعد عصر النهضة"<sup>99</sup>، ويرد في كتاب "الموسيقى العربية وأثرها في أوروبا" وبالتحديد في عنصر وسائل





نموذج 6: منمنمات وردت في مخطوط <sup>97</sup> Cantigas de Santa Maria

إن ما يمكن حوصلته في هذا الجانب هو أن العود الأوروبي قد احتوى على 5 أوتار وذلك باعتماد 9 ملاوي خلال القرن الخامس عشر ميلادي كما أن هذا النموذج يحتوي على 7 دساتين<sup>98</sup> وهذا ما يذكرنا بالدساتين التي وردت في أغلب المصادر النظرية العربية، إلا أن في نهاية القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر أصبح العود يحتوي على 6 أوتار وبالتالي 11 ملاوي أما في نهاية القرن السادس عشر ارتفع عدد الأوتار إلى أن أصبح يحتوي على 8 بحسب 16 ملاوي، وحسب ما تداولته بعض المصادر المتعلقة بهذه المسألة إلى أن سبب إضافة الأوتار يعود إلى التطور الذي شهدته الآلات الأخرى في فترة الباورك مثل Le Clavecin و *viole de gambe*<sup>99</sup>، كما أن العود في الحضارة الأوروبية واكب تطوراً من خلال اكتمال عائلة العود، وتم ذلك منذ القرن السادس عشر من خلال إحداث عود في مختلف الأحجام، وربما كانت الغاية من هذه النماذج هو توسيع المجال الصوتي والتوازن بين مختلف الطبقات، ونذكر منها: التيوربا التي يعرف بـ "الأرشي لوت" والكتاروني<sup>100</sup>.

ومن جهة أخرى فإن العود المشرقي حافظ عمومًا على خصوصياته الأولى منذ الفترة الإسلامية، حيث أن هذه الطريقة كانت مماثلة لطريقة الأداء الخاصة

الأوروبية<sup>99</sup>. لكن وفي ما يتعلق كذلك بموضوع علاقة العود المشرقي بالعود الأوروبي فإن إشكالية تطرح نفسها وهي: لماذا احتوى العود في أوروبا إلى حدود القرن الخامس عشر على أربعة أو خمسة أوتار فقط، وهذا مثل ما هو موجود في أغلب المصادر العربية التي تؤكد على إمكانية وجود هذين النموذجين من العيدان الرباعية والخماسية، وهذا إذا اعتمدنا على دراسات كل من الكندي والفارابي وغيرهما من المنظرين الذين تداولت في دراساتهم مسألة إمكانية إضافة الوتر الخامس<sup>104</sup> إن ما يمكن توضيحه في هذه المسألة هو ما يذكره علي شوك في كتابه الموسيقى بين الشرق والغرب وبالتحديد في عنصر العود بين العقليتين الشرقية والغربية من خلال ذكره لمنمنمات بعنوان "سائنت ماريا" لألفونسو الحكيم (انظر النموذج 6) التي احتوت على صورة لعود أوروبي يحتوي على 9 أوتار بصفة مفردة مع العلم أن هذه المنمنمات يعود تاريخها إلى القرن الثالث عشر<sup>9</sup>، بالإضافة إلى أنه قد ورد تأكيد في بعض المصادر الأجنبية على أن العود الأوروبي قد احتوى في البداية على أربعة أوتار وذلك في ما بين 1350 و1400 وحتى أواخر القرن السابع عشر شهد العود في أوروبا تطوراً شاملاً من حيث تعدد الأصناف (حسب الطبقات الصوتية) حتى وصل عدد أوتاره إلى أربعة عشر وترا<sup>96</sup>.



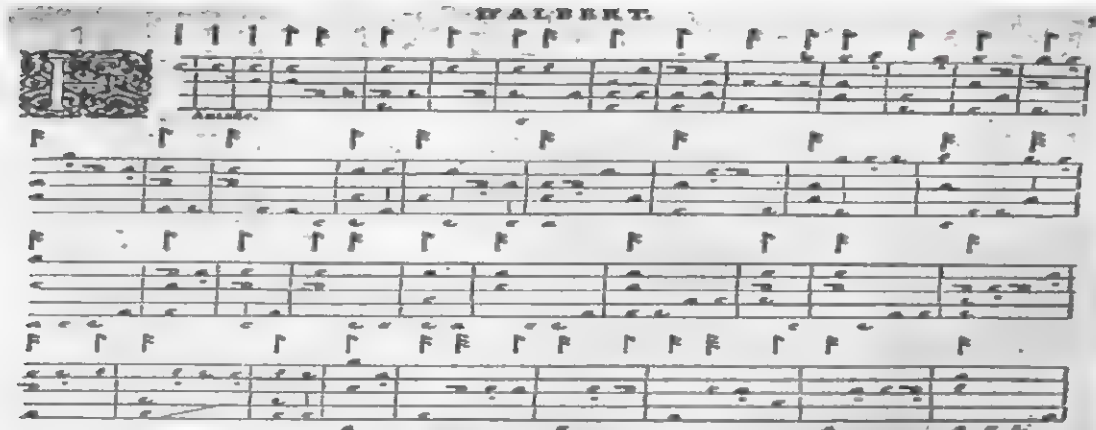


Planche VI. Tablatures parisiennes du milieu du XVI<sup>e</sup>  
Haut Cinquiesme livre Albert de Rippe, M. Fezandat, 1555 (fol. 5)  
Bas Quatriesme livre Albert de Rippe, Le Roy et Ballard, 1553 (fol. 8)



النموذج 7: لوحات فرنسية يعود تاريخها إلى أواسط القرن الخامس عشر<sup>102</sup> (1553-1555)

أدق التفاصيل الخاصة بالأداء كالتوافقات والمفككات والزخارف (انظر النموذج 7 و8)، وهذا ما يذكرنا عموماً بطرق التدوين التي اعتمدها أغلب المنظرين والفلاسفة العرب القدماء من خلال الإشارة إلى الوتر والإصبع الواجب استخدامه والمجرى المتصل بها في الوتر.

لكن في الفترة الحديثة في تاريخ الموسيقى العربية نجد أن هذه الطريقة قد اعتمدها شريف محي الدين حيدر أيضاً في منهجه التعليمي لآلة العود من خلال تحديده إما للإصبع أو الوتر بالأحرف الأبجدية وكذلك الحركات المتصلة بالريشة، وربما تكون هذه الطريقة مستوحاة إما من اللوحات الخاصة بالعود الأوروبي أو من تجارب التدوين العربية القديمة التي كانت تعرف

بالعود الأوروبي في فترة الاقتباس الأولى، فالعود المشرقي يؤدي عادةً خطأً لحناً واحداً، غير أن العود الباروكي يُعزف بالأصابع (استخدام النقر في البداية، الابهام والسبابة بالتناوب ثم أضيفت الوسطى والبنصر وذلك تماشياً مع طرق العزف الأوروبي العمودي)، وذلك مثل ما هو معتمد في آلة القيتار (في نمط الأداء الكلاسيكي) وبهذه الطريقة يمكن أداء الخط الهارموني أو التآلفات النغمية<sup>101</sup>، إن هذه الطريقة الخاصة بالأداء ساهمت في ظهور طريقة تدوين موسيقي خاصة بالعود الأوروبي حيث تندرج هذه الطريقة الخاصة بالتدوين ضمن الإضافات العامة التي وردت على هذه الآلة، حيث نجد لوحة تعرف بـ: *Tablature* التي يشار من خلالها إلى

## Version pour luth seul - Instruction de 1574

النموذج 103<sup>8</sup>: لوحة فرنسية يعود تاريخها إلى سنة 1574

بالذكر أن العود المشرقي حافظ وبشكل عام على الجانب اللحني الأفقي التطريبي والخصوصيات الزخرفية (هذا على غرار بعض المناهج الحديثة التي تعطي مجالا آخر للأداء المتعدد الأصوات)، كما أن العود الأوروبي اختص بأداء الأنماط الموسيقية ذات التعدد الصوتي والنظام الهارموني. لذا فإن آلة العود على العموم شكّلت في فترة من تاريخ الموسيقى العربية والغربية نقطة التقاء واختلاف في الآن نفسه، حيث مكّنت هذه الآلة العرب من فرض لون موسيقي ولمط أداء طربي وارتجالي بينما ساهم اقتباس الغرب عن العرب آلة العود من تبلور أساليب الأداء وتطور لطرق التدوين وبالتالي خلق مجالا تعبيريا جديدا.

إن ما ذكرناه في بداية هذا المقال من خلال التأكيد على العلاقة الثنائية بين الشرق والغرب فإن هذه العلاقة التي كانت مركزة على المعارف العربية الإسلامية، إن الملامح العامة لهذه العلاقة قد تغيرت جزاء عدة عوامل تاريخية لعل من أبرزها العامل السياسي والمرتبط بالحركات الاستعمارية على أغلب الأقطار العربية، حيث تحولت اتجاهات التأثيرات الفنية وأخذت الصبغة المعاكسة في حدود القرن الثامن عشر وأصبح النموذج الغربي هو المثال المرجع المعتمد لدى العرب في العديد من المجالات الحياتية.

لدى المنظرين العرب. وفي نفس السياق نجد أن الباحث المستشرق المختص في العلوم الموسيقية هنري جورج فارمر يؤكد على إمكانية أن تكون أوروبا قد اقتبست كذلك طريقة التدوين الموسيقي المعتمد على الأحرف الأبجدية من العود الإسلامي وذلك في إطار الممارسة التطبيقية<sup>104</sup>، حيث أن هذه الطرق الخاصة بالتدوين استمرت إلى حدود القرن الخامس عشر وهو التاريخ الموافق لسقوط غرناطة آخر معاقل العرب، غير أن طرق التدوين قد تطورت في وقت لاحق حيث أصبحت متلائمة أكثر مع النظام الموسيقي الهارموني.

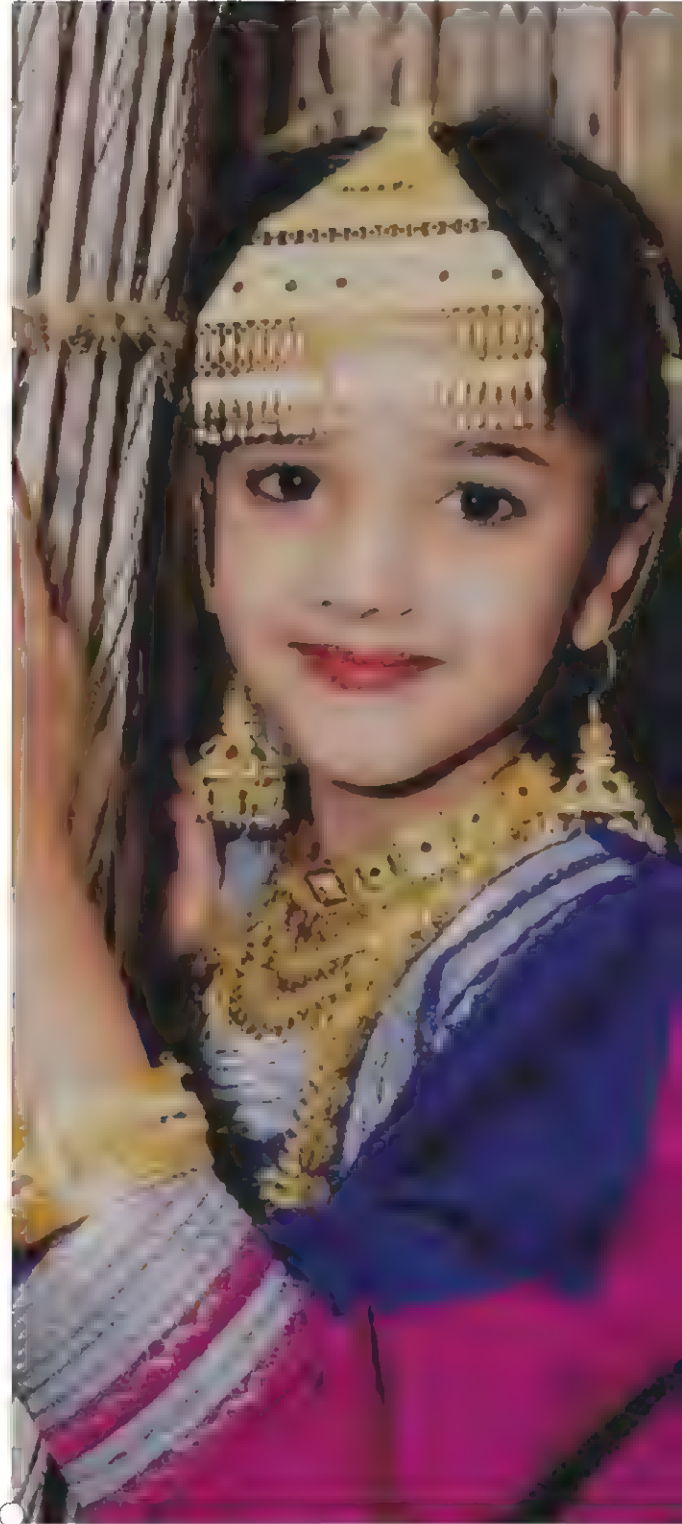
وفي حين حافظ العود المشرقي على طبيعته الهيكلية العامة وخصوصياته الجمالية منذ الفترة الإسلامية إلى حدود الفترة المعاصرة، إلا أن العود الأوروبي واجه عدة تغيرات تمثلت في زيادة عدد الأوتار وبذلك اتسع المجال الصوتي إلى جانب إطالة رقبتها مع إضافة أوتار تناغمية مع اعتماد العود ذي الرقبتين والذي يعرف بالعود الفرنسي<sup>105</sup>. فمما لا شك فيه، فإن العلاقة بين العود المشرقي والعود الأوروبي في الفترة التاريخية الأولى التي اقتبس فيها الغرب هذه الآلة يمكن تحديد عدة روابط وعناصر تماثل، إلا أنه وفي الفترة المعاصرة أصبحت المقارنة تعطي تباينا من ناحية الشكل العام وطريقة الصنع والمدونة الموسيقية المتصلة بكلتا الآلتين، والجدير

أ. أحمد عبد الهادي المحمد صالح - السعودية

## صياغة الحلي في الأحساء عراقة التاريخ واحترافية الصنعة

أي حاضرة يمتدُّ بها العمر ويطول زمانها وتبقى صامدة أمام الظروف الطبيعية والدخيلة عليها، لا بد أنها تتضمن على نقاط قوة أعطتها استمرارية الوجود، وشقَّت طريقها أمام تحديات عصفت بها، منها أن تكون الأرض ذات عطاء، والناس يقبلون على العمل والحرف اليدوية بكل أشكالها وأنواعها دون تذمر، فيما إنتاجهم ذو الجودة والوفرة يصدر خارج مدينتهم، فأصبح اقتصادهم قوياً، وبالتالي تقد الناس عليهم من أجل كسب المعرفة.

والأحساء واحدة طبيعية خلابة وكبيرة، عُرفت بأكبر واحة نخيل عربية، وهي تقع شرق شبه الجزيرة العربية من المملكة العربية السعودية، كما أنها أكبر المحافظات الإدارية السعودية مساحةً، إذ تبلغ مساحتها ما يقارب ربع مساحة المملكة تقريباً، حيث أن لها امتداداً تاريخي ضارب في الجذور، فقديماً عُرفت باسم "هجر" نسبة إلى أكبر مدنها القائمة آنذاك، كما كانت تُعتبر جزءاً من إقليم



البحرين التاريخي، والذي كان يمتد من الفرات شمالاً إلى عُمان جنوباً، إلى أن تقلص الاسم تدريجياً عن المنطقة وأصبح يطلق على مجموعة من الجزر في الخليج كانت تعرف باسم "أوال".

بينما برزت في المنطقة مدينة الأحساء التي بناها أبو طاهر سليمان بن أبي سعيد الجنابي القرمطي، حيث نمت كحاضرة وازدهرت وعُمرت بأهلها وناسها، وساهمت طبيعتها الخلابة بما حباها الله من نخيل وأشجارٍ متكاثرة ونباتاتٍ مياهِ متناثرة تسقي بروافدها الحقول الزراعية في قيام السكان بممارسة أنشطة حرفية أسهمت في إثراء الموارد الاقتصادية، وقد وُصفت صناعاتها بالعجيبة، وذكر بأنها لا تكاد توجد في غيرها<sup>1</sup>، مثل: الحياكة وخياطة العبي، والصياغة، وصناعة الحصر، والخوص والفخار والخزف، والصباغة وغزل المنسوجات، وصناعة دلال القهوة، وتعتمد هذه الحرف على ما يتوافر من مواد أولية محلية، وأسواقها عامرة بالبيع والشراء حتى شُبِّهت بأسواق مصر<sup>2</sup>.

والناس في الأحساء لا تترفع عن ممارسة الحرف اليدوية مهما كانت بساطتها، بل إنَّ هناك العديد من العوائل تتوارث هذه الحرف والمهن ممَّا يزيد خبرتها في هذا المجال<sup>3</sup>، فوفرة الأيدي العاملة، ووجود طلب على المنتجات المحلية، والوعي بجودتها، أعطى المنتج سمعةً وشهرةً ورواجاً فغدت معظم المنتجات مطلوبة في مناطق الخليج<sup>4</sup>.

وأحد حرفها اليدوية التي اشتهرت وعُرفت بها منذ أمٍ بعيد ضارب في القدم، هي صياغة الحلي والزينة؛ المتمثل باللؤلؤ والذهب والفضة والأحجار الكريمة، والتي كانت سابقاً تُصدَّر ما تصنعه إلى جميع مناطق الخليج؛ لجودته وقوته وشكله الذي يبهر الناظر له.

## أولاً: أهداف البحث:

حفظ جانب من الصناعة التراثية في الأحساء قبل أن يختطفه النسيان وتفقد الذاكرة ويدفنه

الزمن؛ وبالتالي لا يمكن تدارك ما يمكن تداركه بعد الفوات، فقد تقلصت صناعة الذهب اليدوية وأوشكت على الاندثار وقاربت على الاختفاء، بسبب ظهور تقنيات حديثة لتشكيل المصوغات ألياً، حيث أصبحت قطعة الذهب المصنعة يدوياً تحفةً تراثية نادرة في السوق المحلي لعراقتها ودقة صياغتها وفنيتها المتقنة.

عزوف النساء عن الصناعات اليدوية وميلهن إلى الصناعات الحديثة في صياغة الحلي وهجرهن للصناعة التقليدية اليدوية، مما تسبب في نسيان أسماء الحلي والمسكوكات الذهبية والفضية الأحسانية القديمة التي تزيّنت بها الأمهات، ولعلنا هنا في هذا البحث نورد شيئاً يذكرهن بالماضي القديم.

وجود توجه عالمي للعودة نحو التراث الإنساني، والأحساء من المناطق التراثية العريقة التي امتلكت تاريخاً عظيماً في مجالاتٍ مختلفة، وصناعة الذهب وصياغته من الأنماط التجارية التي اشتهرت وعُرفت بها منذ مئات السنين، ولهذا أدرجت منظمة اليونسكو حاضرة الأحساء كموقع تراثي عالمي، واختارها المجلس الوزاري العربي للسياحة عاصمةً للسياحة العربية لعام 2019م، وهذا ما يعزّز فاعلية هذا البحث وأهميته.

تحفّز البعض للعودة إلى عبق الماضي بما يحمله من أصالة وعراقة، وبما يكتنزه من نكهة تراثية جذبة، تحمل رونقاً أخاذاً يسحرُ العيون ويأسر الألباب، والذهب وأشكاله الفنية هو واحدٌ من الدوال التي تدلُّ على صورة الماضي الجميل، لذا نحاول من خلال هذه الدراسة عرض أنواع الصياغة وطرق السبك القديم لحفظه من الاندثار.

لقد لبست المرأة في الأحساء الحلي بأنواعه كامرأة فاتنة تهوى وتعشق لبس كل ما هو غالي الثمن؛ وله بريقٌ ولمعان، ولكن لبسه يتفاوت من امرأة إلى أخرى،

وأعماد السيوف، إلا أن الفضة كانت متداولة بكثرة في السابق حسب الوضع الاقتصادي كما ذكرنا آنفاً، فالفضة منذ عهد بعيد جداً تشكل المقياس للقيمة في الشرق الأقصى، وبخاصة في الهند والصين، ولذا لقي (ريال مارياتريزا) رواجاً كبيراً في منطقة الشرق الأوسط، بالاستفادة منه في الصفقات والمعاملات التجارية مع الأقطار الشرقية المجاورة<sup>8</sup>. فالنساء يلبسنه في المناسبات وهو السائد بينهن حتى أخذ حرفيو الصاغة يدخلون الذهب في زخرفة الفضة فقط، وإضافة نوع من اللمسة الجمالية على المنتج، وامتد الزمن حتى غلب الذهب على الفضة.

وقد صنع الصاغة أنواع حلي كثيرة من الفضة تزينت بها المرأة في السابق، وتتميز بزخارف كثيفة، ولا زالت هذه الزخارف تأخذ أشكالاً وأنماطاً مختلفة في صناعة الخواتم، وغمد ومقابض الخناجر تزين بالفضة مع نقوشات خاصة وناعمة، وأختام شخصية تحمل اسم حامل الختم يستخدمه صاحبه في المعاملات التجارية والبصم به على الأوراق الرسمية والوثائق الخاصة، ومن الحلي التي تصنع من الفضة: الخلاخيل (الحجول)، والسبح، والسلاسل، والتراحي (حلق الأذن)<sup>9</sup>.

### (3) الأحجار الكريمة:

استخدمت المرأة الأحسائية عدداً من الفصوص والأحجار الكريمة كالعقيق والياقوت والفيروز التي تباع في المنطقة كعناصر جمالية على المعادن الثمينة خاصة الفضة لتعطي لبياضه جمالاً ورونقاً بألوانها الزاهية، وكان يتم صف تلك الأحجار بعناية فائقة وترتيب خاص لتضفي على المسكوكات والحلي جمالاً بديعاً وتزيد من قيمتها عند البيع.

### (4) الذهب:

يعد الذهب من أنفس المعادن وأغلاها وأجملها، لهذا حرصت المرأة الأحسائية على التجميل به واتخاذ حلية وزينة، كما سعت إلى اقتنائه كقيمة استثمارية لتفادي نوائب الدهر، وكما يقال في المثل الشعبي: "الذهب زينة وخزينة".

حسب الوضع الاقتصادي والوضع الاجتماعي، كما يعتمد ذلك على الظروف المعيشية الضاغطة التي تشهدها المنطقة، فالبلد مرّ بفترات عصيبة وصلت إلى حد المجاعة والعوز؛ وانتهت إلى خط الفقر المدقع، وأيضاً حسب ظروف كل عائلة أو أسرة، وربما أيضاً بسبب ضعف يد الزوج مما يدفعها أن تلبس ما رخص سعره.

ومع ذلك ففي المنطقة أسرٌ كثيرة مستواها الاقتصادي مرتفع، وبعضها الآخر متوسط، حيث يقومون بادخار مبالغ نقدية لشراء الحلي، وخصوصاً المصوغات الذهبية في كثير من مناسبات الزواج، وكما مرّت على المنطقة سنون خصبة مرّت عليها أيضاً سنون عجاف، ويوجد في المنطقة فترات زمنية فيها رخاء اقتصادي مثل موسم الغوص وموسم جني ثمار التمور، ففي هذه الأوقات تتوفر القوة الشرائية<sup>5</sup> لديهم لمن يعمل في هاتين المهنتين.

## ثانياً: حلي المرأة الأحسائية:

### (1) اللؤلؤ:

من الأعمال التي امتننها الأحسائيون استخراج اللؤلؤ والاتجار به، إذ يعدّ من الأنشطة الرئيسية في المنطقة، حيث يزيد عدد السفن في حملات الغوص على ألف سفينة، وعدد العاملين عليها حوالي ستة عشر ألف رجل، وتبلغ صادرات الأحساء من اللؤلؤ عام 1307 هـ / 1889 م بم (4.300.000) روبية، وفي عام 1314 هـ / 1896 م (410.039.3) روبية، وفي عام 1319 هـ / 1901 م حوالي (4.753.410) روبية<sup>6</sup>، والمرأة الأحسائية تزينت باللؤلؤ بعدما صاغته الأيدي الماهرة صياغة متقنة<sup>7</sup> (3)، وظهرت بها وهي في أكمل زينة لها في مناسبتها.

### (2) الفضة:

لا يزال للفضة مكانة وطلب في الأحساء إلى يومنا هذا، وإن اقتصر حليته وجماليته على الرجال؛ والتي تتمثل في لبس الخواتم وتزيين مقابض الخناجر



### ثالثاً: أسواق الذهب في الأحساء:

عرفت أهل الأحساء الذهب منذ أكثر من ألف سنة، فاهتموا بصناعاته والإتجار به، فكانت لهم حركة سوقية دائبة في مختلف الأقطار المجاورة كالبحرين والكويت، فضلاً عن تأثيره المباشر على اقتصاد الأحساء، حيث كان عدد المشتغلين فيه يتناسب مع حجم الاتجار به، فأنشئوا دكاكين متجاورة ذات ممرات ضيقة مغطاة، وهذا السوق يقع في وسط مدينة الهفوف القديمة ويسمى (سكة<sup>10</sup> سوق الذهب)، وفي المبرز يوجد سوق آخر، في داخل هذين السوقين مصانع ومتاجر ومحلات صاغة الذهب والفضة، ويعتبران من أقدم الأسواق في الخليج. والآن توجد متاجر الذهب بالإضافة للسوقين المذكورين في المجمعات التجارية الكبيرة المنتشرة في مدينة الأحساء، والقرية الشعبية التي شيدتها أمانة الأحساء مؤخراً، وذلك مجارةً للنمط التسويقي الحديث.

وتفتح محلات الذهب على فترتين، صباحية ومسائية، على النحو التالي:

- الفترة الصباحية: حوالي الساعة التاسعة إلى وقت صلاة الظهر أي بمعدل ثلاث ساعات، ما عدا يوم الجمعة من كل أسبوع.
- الفترة المسائية: من بعد صلاة العصر إلى أن يرفع المؤذن صوته إعلاناً منه بدخول وقت صلاة المغرب.

لقد كانت أسواق الذهب بالأحساء تزدهر بسبائك الذهب والفضة والفيروز التي تدخل في تزيين الحلي، والأحجار الكريمة والخرز الملون، كان التجار يستوردونها من بلاد الهند<sup>11</sup>، ويشترى أيضاً الذهب المستعمل أو القديم من الأهالي ممن لديه الرغبة في بيعه أو استبداله.

وفي الزمن الماضي كان يوجد باعة ذهب جواله في الأحياء، يتنقلون بين القرى لعرض الحلي عليهم والشراء منهم، وهؤلاء الباعة يعرفون بـ (الشرطنة)<sup>12</sup> كانوا يحملون على أكتافهم كيساً من القماش الأبيض

ويدخله ميزان، يسرون على أقدامهم وينادون بأعلى الصوت: زري عتيج<sup>13</sup>، ذهب عتيج، شاخ<sup>14</sup> عتيج، نبيع نشترى، وبصوت جهوري متناغم<sup>15</sup>. وما أن يسمعن الصوت الذي اعتدن على سماعه في يوم معين من أيام الأسبوع، حتى يتجمعن حوله، لعرض ذهبهم القديم عليه وشراء آخر. والشرطنة يشترى الذهب والزري والفضة.

ومن الشرطنة من يتنقل من منطقة إلى أخرى بين دول الخليج، ليعرض بضاعته ويقيم هناك مدة زمنية ثم يعود إلى وطنه وأهله.

### رابعاً: الأسر التي امتنعت عمل صياغة الحلي:

توارثت العمل ومزاولة مهنة الصياغة أسر عرفت من القديم وإلى وقتنا الحاضر، حتى لقبت وعرفت بالصاغة<sup>16</sup> نسبة إلى المهنة التي يزاولونها. ومن هذه العوائل على سبيل الذكر لا الحصر: الأربش والأمير، والباذر، واليوحمد (في الفضة)، والبورمضان، البقشي والبن خليفة، والبن سليمان والبن عيسى، والبوخضر (في الفضة)، والبوجبارة، والبوحليقة، والبودحيم والبطلميس، والحسن والحمراي، والحمود، والخرس والدجاني منهم الحاج الحاج الحرفي عايش بن محمد الدجاني - أطال الله بعمره - (في الذهب والفضة)، والدوخي والدين، والسمين، والسريج والشيخ علي، والصايغ، والعبدالله والحمد، والمحمدعلي، والمسلم، والمهنا، والموسى الفداغم (في الفضة)، والمؤمن، والنجادة والنجدي، النجدي، والنمر، والوايل، والوهاب<sup>17</sup>. ويمكن أن ترى صائغ ذهب عمل في صياغة الفضة لكن العكس غير وارد.

### خامساً: الحلي في الطب المحلي:

من الجوانب التي يمكننا ذكرها في بحثنا هذا مدى ارتباط معدني الذهب والفضة بالطب القديم وارتباطهما بالأمور الروحية وحماية الإنسان بهما عن العين



بعض الفصوص زرقاء اللون من الفيروز أو مرجانية وهي خضراء اللون، وتسمى (جامعة) <sup>19</sup>، أو حجاب؛ للحفاظ على الورقة أو الحرز المكتوب من وصول الماء لها؛ ومن ثم ذهاب محتواها وطلان مفعولها، أو وقاية لها وخوفاً من أن تمس النجاسة الآيات المذكورة فيها والروايات والأدعية، فيوضع حاجز وحائل ما بين الحرز وأي مؤثر آخر، فعملوا أولاً على وضعه داخل جلد، ثم تطور الأمر بصناعة صناديق صغيرة من الفضة، وفي أطرافها ثقب يتم من خلالها ربط عضد أو كتف التي عملت من أجله، وبعضها معلقة بسلسلة لتوضع على رقبة المريض.

#### سادساً: أدوات صناعة الحلي :

لكل حرفة تحتاج إلى أدوات من أجل القيام بأدائها، بعض هذه الأدوات يتم صنعها محلياً وأحياناً يتم استيرادها. والعمل في هذه الصناعة والحرفة أيضاً بحاجة إلى أدوات لتساهم في إنجاز الصائغ في عمله؛ هذه الأدوات تسمى محلياً (العدة)، ولا نبالغ إذا قلنا أن

الحاسدة والشريرة <sup>18</sup>، وقد كتبت بحوثاً حول هذه الأمور وعن علاقة المعادن بالروح، ويظهر لي أن أهالي الأحساء لديهم تعامل مع هذه الأمور، وإن لم يصلنا شيء إلا النزر البسيط، مثل: استخدامهم الذهب لمرض "البصفر" أو "الصفرة" jaundice الذي يصيب الأطفال حديثي الولادة، فيغلب على جسده اللون الأصفر، فمع تعريض الطفل للمصاب لأشعة الشمس المباشرة في أوقات معينة، يضعون قطعة من الذهب على جسد الطفل المصاب ظناً منهم بأنها تساهم في إزالة الصفرة من جسده، وهو معتقد لا يزال معمولاً به حتى الآن.

وأيضاً: كانت لديهم (طاسة) وهي إناء صغير من الفضة يُكتب فيه أثناء التصنيع آيات من الذكر الحكيم ويحتفظون بها في منازلهم في مكان ظاهر حتى لا تمسه النجاسة، وإذا مرض أحد أفراد الأسرة يوضع في هذا الإناء قليل من الماء مع ماء الورد والزعفران ويقرأ عليه آيات من القرآن الكريم ثم يشربه المريض من أجل شفائه.

وتعمل صناديق صغيرة مربعة الشكل أو سداسية تحيطها نقوش وزخارف أحياناً من الفضة، وعليه

الطاولة (الصندال) التي يعمل عليه الصائغ تُعدّ من أدوات العمل؛ لضرورة الحاجة لها أثناء العمل، ومن هذه الأدوات التي يحتاجها صائغ الذهب<sup>20</sup> ما يلي:

جَلاّبة<sup>21</sup> (زرادية): ويسمّيها البعض أم رويسات، الآلة يدوية، بواسطتها تمسك قطعة الذهب لقصها أو طرقها وحتى بردها.

شفت: ملاقط، يمسك به القطع ما يعمل على صياغتها.

جصفة: مثل المسطرة مسطحة ولكنها من حديد، بها عشرون ثقبًا مختلفة الاتساع.

جطم: عمود من حديد صلب.

مُخَطَر: هو مثل (الجلاب) ولكنها كبيرة الحجم.

طبعة مطبوع: وتستخدم لطبع النقاشات الموجودة عليها، ومنها أنواع.

طبعة شيماج.

صندال: قطعة حديد صلبة وقوية، يستعين بها الصائغ ليضع عليه (المنقار) أو أي قطعة ليضرب عليها.

مرسفاد: هي مطرقة صغيرة الحجم، يستخدمها الصائغ لطرق الذهب أو الفضة طرقًا خفيفًا.

مرد: قطعة من الحديد الصلب، طولها حوالي عشرة سنتيمتر، نهايتها مقلمة مثل رأس القلم، أما من الأعلى فيطرق عليها الصائغ المادة التي يضعها ب(المرسفاد)، وتعرف هذه القطعة بين العوام ب(الجزل).

مُبراد: حجر صخري ناعم الملمس، يحك به قطعة الذهب؛ لمعرفة عيار الذهب.

مطرقة: تستخدم أكثر من مطرقه بأحجام مختلفة، لكل مطرقه غرض معين في الصنع ولها اسم معين، والمطرقة تستخدم في طرق القطع الثقيلة.

منقار<sup>22</sup>: وهو عبارة عن لوح حديدي به قوالب

مثل الكور بأحجام مختلفة لتشكيل الذهب.

منفاخ: شكله معروف ومتداول، إلا أن حجم منفاخ الذهب صغير.

منقاش: يلتقط به قطع الذهب الصغيرة، وعند الصائغ أحجام مختلفة منه.

سنبيج: (مقص) لقطع القطع الصغيرة، ويستخدم الصائغ أحجاما مختلفة منها.

الدوة: التي يوضع فيها الفحم.

السنبك: ومنه أشكال مثل المربع والمستطيل والمستدير والمثلث، وهو قطعة مستطيلة من الحديد طرفه السفلي يكون إما دائريًا أو مستطيلًا حسب مهمة العمل، وتنحصر وظيفته في قطع صفاغ الذهب الصغيرة وتحويلها إلى الشكل المطلوب.

ومما تجدر الإشارة إليه أني وقفت على بعض الوثائق الشخصية وفيها يوصي بعض الأباء ممن عرف بامتثانه ومزاولة حرفة الصياغة بأدوات الصياغة التي يعمل بها لأبنائه، وبعضهم يهب هذه الأدوات للذكور دون الإناث<sup>23</sup>، وما هذا إلا حرص منهم على أن تبقى هذه المهنة بين أفراد الأسرة.

## سابعاً: أشكال القطع المصنعة:

يصنع الحلي بأيدي مهنيين مختصين في هذه الصناعة بتصميمات وأنواع مستوحاة من البيئة مزين بعضها بالزجاج، كما تصنع بنقوش وأشكال زخرفية جميلة متناغمة، وذلك بعدما يتم تلحيمها وتشكيلها على شكل نباتات أو أزهار، وأوراق شجر، أو جنيهاات.

وترصّع وتزيّن الحلي الأحسنائية بالفصوص والأحجار الكريمة المتنوعة، وإن كان الفيروز أكثر استعمالاً والزمرد، والزجاج اللامع، والياقوت الأحمر.

ومن الملاحظ أن طول الحلي يغلب عليه الأشكال الدائرية وشكل الجنيّه (العملة المعدنية) وشكل الهرم المقلوب وشكل المعين الصغير والكرات الذهبية على



فصوص من الفيروز أو الياقوت؛ توضع على الرأس فوق الهامة بعدما يسرح شعر الرأس ويترك مسدولاً، تنزل من القطعة سلاسل مثبتة بإحكام، تسمى (مراسل)، يعتمد طولها على رغبة الفتاة فحيناً بعضهن تريد أن تكون المراسل بطول عشرة سنتيمتر تقريباً وبعضهن ترغب أن تكون يوازي طول شعرها.

- قصة السعد<sup>26</sup>: قطعة ذهب طوال بمقاس 70 سم، مثل ضفائر الفتاة، ولها مشابك لتعلق بواسطة هذه المشابك على الرأس بعد ترتيبه، وهو بصورة الهلال، شراخ مرتبطة بعضها ببعض في نهايتها توضع لها ذارية.

- الهامة: قطعة دائرية توضع على الرأس، وبها تستخدم كثير من ليرات الذهب.

- الريشة: تصاغ على شكل مقبض (مقصاب)، وهي مثل مقبض شعر الرأس أو ما يسمى مشبك<sup>27</sup>.

- جذيلة<sup>28</sup>: قطعة صغيرة من الذهب مصممة بشكل الوردية في أسفل طرفها سلسلة مزخرفة، توضع في وسط مقدمة الرأس<sup>29</sup>.

أطراف السلاسل وبينها قطع مستطيلة الشكل صغيرة الحجم، وتُنظَّم بشكل فريد ذي تأثير سحري على الناظر من جماله وروعته.

### ثامناً: أسماء الحلي ومواضعها:

من العسير جداً تحديد أسماء الحلي التي تتزين بها الفتاة الأحسائية، ابتداءً من الصناعة والتشكيل وانتهاءً بالصياغة والتطعيم، وإذا ذكرنا بعضها اجتهدنا إلا أنه لا يمكن ذكر جميع الأنواع، ولا يمكن أيضاً أن نحدد أيهما أقدم في الصنع، ويرجع السبب في ذلك إلى بُعد الزمن، والقطاع التعامل بها، وعدم ذكرها وتدوينها في الكتابات السابقة، إلا ما قل ونذر.

والفتاة الأحسائية مثل أي امرأة في العالم على امتداد التاريخ تجد ذاتها بتحقيق رغباتها في اقتناء الذهب ولبسه، وقد لبسته في جميع مناطق جسدّها، على النحو التالي<sup>24</sup>:

#### 1) حلي الرأس:

- القبقب<sup>25</sup>: قطعة ذهب دائرية، يسمى شكلها محلياً (طاسة) مقعرة ثقيلة الوزن، تتضمن أربع



## (2) حلي الصدر أو الرقبة:

**مرتعشة:** تتكون من مجموعة من البيوت، وهي ما تُعرف بالقاعدة التي ستحدد طول المرتعشة بناءً على مقاس صدر الفتاة التي ستتزين بها، وكل بيت يتضمن زركون وينزل من البيت ثلاث حلق وذارية (كورة صغيرة من الذهب). يعتمد طول حلقات المرتعشة على رغبة الفتاة فبعضهن يفضلن قصيرا وأخريات يرغبن به طويلا.

**المرنط:** وتسمى المرتعشة، ويطلب أيضاً أن يصنع من الفضة مثل ما يصنع من الذهب.

**البشت:** يكون بشكل جيب للمرأة، ويتكوّن من قطع جنبه ذهبية يربط بينها الحلق بشكل المثلث، ثم يستقيم ويلتقي كقطعة واحدة، ثم ينسدل إلى الأسفل ويغطي صدر المرأة بشكل مستطيل ويتخلله من الأعلى شكل مثلث منقلب، مكون من قطع دائرية متصلة بعضها ببعض بحلق وتكون نهاية المثلث من الأسفل قطعة كبيرة من الذهب مميزة. وتعلق على رقبة المرأة بسلسلة من ذهب. يقدر وزن البشت بالكيلو.

**مرية أم هلال:** وهي عبارة عن حلقة من الذهب تتدلى منها قطعة على شكل هلال، وتنسدل من هذه القطعة مجموعة من الحلق في نهايتها ذراري (وهي عبارة عن قطع مكورة صغيرة من الذهب)

**المرتخش:** كرسي، عدد من السلاسل الذهبية على شكل حلاقات مربوطة بعضها ببعض بقطعتين مثلثتي الشكل، بكل منهما (جلاّب)، وحجمها كبير يحتوي على كامل صدر الفتاة.

**المرية:** وهي السبحة الحساوية، وتترصع بفصّ كبير مربع، أحمر اللون، يحاط باللؤلؤ.

**السبحة الحساوية:** سبحة اشتهرت في الأحساء، وتهافتت الفتيات على اقتنائها والتزيّن بها، وقد مرّ ذكرها باسم (المرية).

## (3) حلي الأذن:

تسمى حلي الأذن (التراحي)<sup>30</sup> و(الحلق)<sup>31</sup>، ويطلق عليها أيضاً (تنايل)<sup>32</sup>، تثقب شحمة إذن الفتاة برأس إبرة الخياطة، وثقب الأذن لا يحدد بيوم معين وإنما من الشهر الأول من الولادة إلى حدود سنتين، ويكون مع الإبرة خيط أسود في أثناء الثقب يبقى الخيط في شحمة الإذن ويعقد في موضع الثقب حتى لا يلتئم الخرق وإذا تيسرت أمور أسرتها الاقتصادية يقتنون لها "تراحي"؛ لتتزيّن بها بعدما تعلق في أذنها. والحلق أنواع كثيرة وبأحجام مختلفة.

ومنها دقات (أو ما تسمى نقشات) كثيرة نوعت في التراحي حسب الذائقة النسائية أمام ابتكارات حرفي الصاغة، على سبيل المثال: ما يعرف بحلق نجوم الليل، وحلق صباح الخير، وهي ذات نجمة وهلال<sup>33</sup>، والربيعية، وهي ذات حلقة تدخل في الأذن ومعقودة بسلسلة في وسطه قطعة دائرية مثل القرش السعودي.

## (4) حلي الأنف:

يثقب طرف الأنف بمثل ما تثقب به الأذن، وأحجام الذهب التي توضع على الأنف صغيرة الحجم، إلا أن براعة الصائغ بوضعه فيها فص أو للؤلؤ يجعل جمالها يفوق الوصف، والتصاميم كثيرة منها: خزامة وهي حلقة كبيرة<sup>34</sup>، والزمام وهي حلقة صغيرة، والفردة<sup>35</sup>، والنجمة وهي عادة توضع على أنف البنات الصغيرات.

ويظهر أن الخزامة في الأحساء كانت مقتصرة على النساء المتزوجات فقط، وعلى فتيات الأسر ميسورة الحال<sup>36</sup>.

## (5) حلي معصم اليد:

تسمى (معاصد) وهي أساور دائرية الشكل مختلفة التصميم أو الدقات تلبسها المرأة في معصمها اليمنى واليسرى، ومن أشكالها: (منيرة)، و(عقال فيصل): وهو سوار ضعيف فيه نقشه تشبه العقال الذي يضعه الملك فيصل على رأسه ولعله أقي الاسم منه.



## (7) القدمان:

الخلخال: وهو الجُمل وجمعه جُول، كانت تُصنع من الفضة ثم من الذهب بأشكال وأحجام وتصاميم مختلفة، وتحلّي المرأة رجلها به فتلبسه في أسفل ساقها عند الكعب، ويعطي صوتاً عند المشي. أما الآن فأكثر من يلبسه الأطفال، ويخصّص الذهب للفتيات والفضة للصبيّة.

## تاسعاً: حفظ الحلي في المنازل:

لا شك أن الذهب بمثابة ادّخار فهو زينةٌ وخزينة، تضيف جمالاً أعلى من تتزيّن به، وقيمة مالية محفوظة وقت الحاجة والعوز، فيحفظ في المنازل بعيداً عن الأعين داخل الغرف الخاصة، بعدما يوضع في صندوق معدني أو سحارة خشبية، وإذا كانت المرأة من الأسر الميسور حالها فلديها صندوق يسمى (سحارة أم نجوم) مصنوع من خشب السمسّم القوي ومزين بالنجوم النحاسية<sup>40</sup>، ويمتاز بصلابته وبقفله الكبير المحكم، وداخل الصندوق قسم لحفظ المقتنيات الذهبية مقسّم إلى أجزاء صغيرة لحفظ الحلي كل على حدة<sup>41</sup>.

## مناسبات ارتداء الحلي:

لا شك أن نساء الأحساء تتزيّن كما تتزيّن أي فتاة على وجه الأرض بأرق وأجمل الزينة التي تتوفر لديها من ملابس ومجوهرات، وتعطّرت بأفضل العطور، حتى تكتمل جمالاً وأناقةً، وتكون فتاة عصرها، مع ما حباها الله من نعمة الجمال الطبيعي، يظهر ذلك جلياً في قصيدة شعريّة للشيخ علي بن محمد التاروقي (ت: 1150 هـ)، يتغرّل بفتاة من مدينة الهفوف عاصمة الأحساء<sup>42</sup>، قائلاً:

سَمْعاً مَهْفُفَةً الْهَفُوفُ مِنْ هَجَرٍ

أَنْعَمْتُ الصَّوْبَ ذَا أَمْرَنْتُ الْوَتْرَ؟

وساور (درکتل): يكون دائرياً مسطحاً من الأعلى مثل السلم وهو خشن وناعم.

و(شميلة): وجمعها شميلات، عريضة بمقاس 18 أو حسب مقاس تختاره الفتاة وترصع بالفصوص، ولها فتحة تساعد على وضعها في المعصم.

ويناجر: عبارة عن دوائر لا فتحة فيها، وهي معاضد حساوية الصنع والفكرة، وتوصف بأنها أصغر حجماً من الشميلات المذكورة سابقاً، وفيه سوار السد العالي.

والزند: وهو عبارة عن قطعة دائرية كبيرة الحجم تلبسها في زندها. وسوار يعرف بالعظم: معضد ليس بعريض ولا نحيف يتشكل من ثلث مفاصل جامدة وامتداد بشكل العظم<sup>37</sup>.

وسوار حب الهيل: أساور تلبس في كلتا اليدين<sup>38</sup>، وتلبس النساء عادة ست أساور في كل يد، أو اثنا عشر إسورة في كل يد.

ومن الحلي أيضاً (الچف)<sup>39</sup>، يصمم بخمس خواتم مشبوكة بسلاسل توضع على ظهر كف الفتاة مربوطة بإسورة في المعصم.

## (6) الخصر:

المحزم أو المخصر: وهو حزام يوضع على خصر الفتاة، مصنوع من الذهب وتكون عليه منقوشات مختلفة.

## (7) الأصابع:

كثيراً ما توضع الحلي في الأصابع على شكل حلقة وبأشكال منوعة؛ وتلبس للزينة في مناسبات مختلفة وأشهرها الآن خاتم الخطوبة، ما يسمى ويعرف ب(الدُّبلة)، وهو عبارة عن تقديم رمزي وإشارة للارتباط من الخطيب بخطيبته.

وعرفنا مجموعة من أسماء الخواتم، منها: منقار وهو مثل حبة البندان، وخاتم صاروخ يتضمّن فصاً أحمر طويلاً، وخاتم عجلان، وخاتم ربع جنيه.



وذا الذي عَطَرَ الْأَفَاقَ فَالْحُمُ

ترديدُ نَفْسِكَ ذَا أَمْرٍ نَضَحَ الْعَطَرُ؟  
وصفحةُ الوجهِ تَبْدُو مِنْكَ مَسْفُرةٌ

أَمْ قَرِصُ شَمْسٍ الضُّحَى أَمْ غُرَّةُ الْقَمَرِ؟  
وذا الذي فَوْقَ مَتْنِ الظَّهِيرِ مُتَسَدِّلٌ

سَيْتَرُ الدَّجَى مُرْتَجِّحٌ أَمْ دَجَنَةُ الشَّعْرِ؟  
وهذه الوجنةُ الحمراءُ خَذُكِ أَمْ

نَارُ بِلَاحٍ فَلَا بَدْعَ مِنَ الْقَدْرِ؟  
وذا هُوَ الْخَالُ فَوْقَ الْخَدِّ كَوْنُ أَمْ

قِرَاطُ مَسَكٍ مِلِيحِ الْكَوْنِ وَالْقَدْرِ؟  
وذي ثُغُورِكَ فِيهِ عِيقُ الْعَقِيقَةِ أَمْ

عِقْدُ مِنَ الْبَرْدِ الْمَنْظُورِ بِالذَّرِيرِ؟  
وذا الذي فَوْقَ مَلْعُوسِ الشِّفَاوِ جَرَى

رَحِيقُ رَيْقِكَ أَمْ صَهْبَاءُ مُعْتَصِرِ؟

وذا هُوَ الْجَيْدُ مَصْقُولُ الْجَوَانِبِ أَمْ  
سَبِيكَةُ الْفَضَّةِ الْمَنْزُوعَةِ الْكَثَرِ؟

وذاكَ نَهْدَاكِ فِي بَلْوَرِ صَدْرِكَ أَمْ  
رُعَايَتَانِ هُمَا مِنْ أَحْسَنِ الثَّمَرِ؟

وذا الْحَرِيرُ عَلَى الْبَطْنِ الْخَمِيصِ عَلَى  
الْخَصْرِ النَحِيلِ كَخَصْرِ النَحْلِ مُخْتَصِرِ؟

وذا الذي خَلْفَ قَدِصَاقِ الْإِزَارِ  
مُنْجَحٌّ كَقَلْبِكَ أَمْ خَتْفُ مِنَ الْقَدْرِ؟

وذا الرُّطِيبُ الَّذِي مَاسَ النَّسِيرُ  
إِمْلُودُ عُصْنِكَ أَمْ ذَا بَالِ الشَّجَرِ؟

وطبيعةُ الْفَتَاةِ لَا يُمْكِنُ أَنْ تَتَجَرَّدَ مِنْ لِبَسِ الذَّهَبِ  
فِي كُلِّ الْأَوْقَاتِ، مِنْ أَوَّلِ مَا تُكْبَسُهَا وَالدَّهْأُ حَلَقُ الْأَذَانِ



### خاتمة:

وهكذا أولت المرأة الأحسائية جانب الحلي أهمية كبرى في حياتها المعيشية جعلته من الأمور المكثلة لحسنها وجمالها، وقد حاولنا خلال هذا البحث أن نسلط الضوء عن العلاقة الوطيدة بين المرأة الأحسائية والذهب والمراحل التي يمر بها من تصنيع وتسويق حتى يصل إليها على شكل جلية جميلة، مع عرض بعض الأنواع المشتهرة في السوق الأحسائي بأشكالها المختلفة، في إشارة إلى العراققة الأحسائية في صناعة الذهب والمجوهرات حتى برزت مجموعة من الأسر عرفت بعوائل الصاغة أي صنّاع الذهب والحلي.

(ترجمة) بعد تثقيب أذنيها وهي حديثة الولادة، إلى لبس معضد في اليد أو خاتم في الأصبع.

ومع هذا توجد مناسبات تترين الفتاة بالذهب بشكل ملحوظ، مثل مناسبة الأعياد الدينية عيد الفطر وعيد الأضحى، والاحتفالات الاجتماعية مثل مناسبة الخطوبة والزواج وبعض المناسبات التي تجتمع النساء فيه مثل ليلة الحناء، وعند الزيارات العائلية، والمناسبات الشعبية مثل ليلة خمس عشر من شعبان والتي تسمى (الناصفة) وليلة (القرقيعان) وهي ليلة خمس عشر من شهر رمضان، وفي يوم الاحتفال بمولد النبي ﷺ.

أ. رقباني الزهراء - الجزائر

## الواقع الاجتماعي للحرف بالجزائر دراسة ميدانية لحرف صناعة الجلود بمنطقة أولف أدرا

تعد الحرف بمثابة ذاكرة الشعوب وتجسيدها لواقعها ونمط معيشتها عبر الأزمنة المتعاقبة، بما تحويه من متغيرات اجتماعية واقتصادية وثقافية... إلخ، فالحرف في المجتمع الإنساني عامة من المؤشرات الدالة على طبيعة المجتمع واتجاهاته تتوارثها الأجيال للإبقاء على الهوية والسمة الخاصة بكل مجتمع من المجتمعات كما أنها تكشف من ناحية أخرى على حال هذا المجتمع ونسيج العلاقات الاجتماعية والمهنية التي تربط الحرفي بمجتمعه ومتطلباته عبر التاريخ.

فالمجتمعات بتقدمها وتطورها في شتى المجالات؛ إلا أنها لازالت تحافظ على الموروث المادي للإبقاء على الذاكرة التاريخية والنمط المعيش كما أضحت أكثر اهتماماً بترقية حرفها وحرفييها لما أصبح للعمل الحرفي من ضرورة ملحة وواقع يكشف عن العودة للماضي والاستفادة من الحاضر لتطوير مستقبل الحرف في مختلف الدول.



## أولاً: الإطار المنهجي للدراسة

### 1) التحديد الاصطلاحي والإجرائي

#### لمفاهيم الدراسة:

لكل موضوع مفاهيمه الخاصة به والتي يُحدد من خلالها: بناء على هذا تم تحديد مفاهيم الدراسة على النحو التالي:

#### 1-1) التحديد الاصطلاحي لمفاهيم الدراسة:

**الواقع الاجتماعي:** يشير إلى وصف ما هو مادي في المجتمع، وهو يضم في مجمله نشاط البشر الذي يهدف إلى خلق المستلزمات الضرورية لحياتهم من طعام، وملبس ويتكون الواقع الاجتماعي من شبكة العلاقات الاجتماعية<sup>1</sup>.

**الحرفة:** حسب الدلالة اللغوية للمصطلح على غرار ما جاء في لسان العرب والحرفة: "الصناعة وحرفة الرجل: صُنْعُهُ لأَهْلِهِ وَأَحْتَرَفَ: كَسَبَ وَطَلَبَ وَأَحْتَالَ، وَقِيلَ الْاِحْتِرَافُ الْاِكْتِسَابُ أَيَا كَانَ"<sup>2</sup>. وتعرف الحرفة على أنها "مجموعة من الخبرات المتراكمة من جيل إلى آخر بأساليب مبتكرة وأدوات بسيطة ومهارات يدوية"<sup>3</sup>.

**الحرفي:** يعرف "محمد بشير عليّة" الحرفي "هو الصانع ذو حرفة معينة يملك وسائله الإنتاجية البسيطة يصنع ويبيع شخصياً المنتج التام الصنع يمتزج العمل بين الحرفي نفسه وأفراد أسرته أو عدد محدد من العمال وهنا يعبر الحرفي عن العامل ورب العمل في أن واحد"<sup>4</sup>.

**العمل الحرفي:** يعرف "السيد حنفي عوض" العمل الحرفي بأنه من أقدم أشكال الصناعة يحتاج إلى تدريب خاص، وهو قابل للتطور والتكيف مع الظروف المتغيرة، يمارس في ورش يقل فيها عدد العمال عن عشرة عمال"<sup>5</sup>.

**المشروع الصغير المنزلي:** حسب المنظمة العربية للتنمية الإدارية: هو مشروع فردي بالمنزل يعمل به أقل من خمسة عمال تستخدم فيه معدات

تتميز الجزائر بتنوع ثقافات وعاداتها وتباين قبائلها متحفاً متنوعاً لمختلف الحرف؛ لذا فقد سعت الدولة الجزائرية لحماية هذا في شتى المجالات إلا أنها لازالت تحافظ على الموروث المادي للإبقاء على الذاكرة التاريخية والنمط المعيش، كما أضحت أكثر اهتماماً بترقية حرفها وحرفييها لما أصبح للعمل الحرفي من ضرورة التنوع والحفاظ عليه بتسخيرها جميع إمكانياتها الرعاية الحرف والحرفيين وتنظيم النشاط الحرفي ضمن أطر قانونية محكمة تشمل كافة الجوانب المتعلقة بممارسة العمل الحرفي، وبالرغم من المزايا الداعمة للحرفيين ونشاطاتهم؛ إلا أن الحرفي يجد صعوبات كثيرة ولو بصفة متفاوتة تحتاج لمعالجتها، انطلاقاً من مميزات الحرفي البيئية ضمن علاقته بجملة من المتغيرات ولا سيما في طبيعة الحرفيين أنفسهم وما يواجهونه كتحد اجتماعي ومهني.

ولا اعتبار الحرف نوعاً من المورثات الثقافية التي تعبر عن نمط معيشة الشعوب في حقب زمنية معينة، فالحرف تشكل جزءاً مهماً من الحياة الثقافية والفنية ضمن ثرات الشعوب وارتباطها بمختلف أوجه الحياة المتنوعة فقد مارسها الإنسان عبر مراحل حياته المختلفة ولا زالت للحفاظ على البقايا المادية من التراث الجمعي من صنائع وحرف مختلفة للإبقاء على الماضي في ظل تداعيات العولمة والتحضر التي تهدد كل ما هو تقليدي يعبر عن الهوية الوطنية. بهذا حاولنا من خلال دراستنا هذه التركيز على النسق المادي من المورثات الثقافية وبالأخص الحرف اليدوية، كونها تشكل الركيزة الأساسية لتنمية المجتمع وتطوره ولا سيما في ظل التخلي عن ممارسة العمل الحرفي، حيث نسعى من خلاله لرسم الواقع الاجتماعي لحرفي صناعة الجلود بمنطقة أولف تحديدأ، ومن هنا دعت الضرورة إلى أن نولي الموضوع شيئاً من الدراسة والتحليل للوقوف على الواقع بأبعاده المحددة سابقاً وما يحويه من تحديات وعراقيل وذلك من خلال التساؤل الرئيس التالي: ما الواقع الاجتماعي لحرفي صناعة الجلود بمنطقة أولف؟



## (1 - 2) التحديد الإجرائي لمفاهيم الدراسة:

**الحرفة:** يقصد بالحرفة ضمن الدراسة تلك المهن الشعبية أو الصناعات التقليدية

القائمة على التكرار ولا تحتاج لمؤهلات علمية عالية يغلب عليها الطابع اليدوي تعتمد على أدوات ذات مستوى تقني بسيط والمتمثل في بعض الأدوات اليدوية مع استخدام آلات كهربائية أحياناً في شكل آلة خياطة، يمارسها الحرفي معتمداً على مهاراته وخبرته الطويلة في العمل الحرفي، ويمكن مزاولتها عن طريق التدريب والممارسة بشكل فردي أو جماعي، يتركز مكان العمل بشكل أساسي على البيت وقد يمتد للورشة أو محلات خاصة تمتاز العمالة بين الأقارب ومتمهين .

**الواقع الاجتماعي للحرفي:** المقصود بالواقع الاجتماعي ضمن هذه الدراسة وصف الوضعية الاجتماعية للحرفي، وما تعبر عنه من نظرة المجتمع له وخاصية التوارث المهني والتحويلات التي طرأت عليها وشبكة العلاقات الاجتماعية سواء ما تعلق منها بالحرفيين فيما بينهم والمحيط الاجتماعي وما تحويه من تبادل للخبرات، وكذا الحالة السكنية وغيرها من المؤشرات المعبرة عن الواقع الاجتماعي للحرفيين بمنطقة الدراسة.

## (2) أهمية الدراسة:

تنبع أهمية الدراسة من أهمية الموضوع في حد ذاته وما يحتله قطاع الصناعة التقليدية والحرف من مكانة حيوية في الاقتصاد عامة والمحلي خاصة والتي تعمل على إدماج هذا الحرف بشكل حيوي في التنمية الاقتصادية وانعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. كما تنبع أهمية الدراسة من الحقائق التالية:

الأهمية التي يكتسبها العمل الحرفي على كافة الأصعدة ودوره في دفع عجلة التنمية.

خصوصية الاحتياجات والمشكلات الاجتماعية والمالية لهذه الفئة (الحرفي) وخصوصاً في المناطق الجنوبية والقصور تحديداً.

يدوية ومستلزمات إنتاج محلية وتسوق منتجاته للأسرة والمعارف.<sup>6</sup>

**المشروع الصغير الحرفي:** ورشة ذات ملكية فردية أو تضامن يعمل بها أقل من عشرة عمال يستخدمون معدات بسيطة ومستلزمات إنتاج محلية وتسوق في المناطق المحيطة بها.<sup>7</sup>

نلاحظ هنا تقسيم المشاريع على حسب الوسيلة أو التقنية المستخدمة وعدد العاملين بها وهذا ما ينطبق على الصناعة الحرفية المنزلية، والتي تعتمد في الغالب حسب طبيعة الدراسة على تقنيات بسيطة في الغالب بإمكانيات محدودة في إطار ترويج ذاتي محلية الصنع وغالبيتها لا تتعدى حدود البيت لطبيعة المحيط المحلي والجنس الممارس للحرف.

**الموروث الثقافي المادي:** عبر عن الخبرات التي ورثها الحرفيون عن آبائهم وهو يشير بذلك إلى نمط من الحرف التي يتوقف إنتاجها على الطريقة التقليدية ويتم توريثها من جيل لآخر، وبهذا يعكس الهوية المحلية.<sup>8</sup>

**التراث الشعبي المادي:** يشير إلى الحرف في مجتمع ما وهي بهذا المعنى تمثل الممارسة والمنتجات التي تعبر عن تقاليد مجتمع ما، وتحقيق أهدافا نفعية واجتماعية.<sup>9</sup>

تعتبر الحرفة موروثات مادية للمجتمع كونها تحمل هويته وتعبر عنه، أما التراث الشعبي المادي فهو مفهوم شامل وعام يشمل الحرفة وغيرها من الدلائل المعبرة على المجتمع وعاداته الخاصة به والحرفة بهذا جزء لا يتجزأ من التراث الشعبي المادي لأي مجتمع.

**المهنة:** ترتبط المهنة في العديد من الكتابات سواء كانت اجتماعية أو اقتصادية بالحرفة فكان لابد من إعطاء هذه النقطة شيئاً من التوضيح، وذلك بالتركيز على التعارف التي تدرج المهنة كحرفة والعكس.

تعرف المهنة على أنها "مجموعة الأنشطة التي تستهدف توفير الحاجيات، وهي متعلقة بإنتاج سلع من صنع الإنسان والصناعات الحرفية"<sup>10</sup>.

يعتبر العمل الحرفي أحد القضايا الجوهرية التي فرضت نفسها على الساحة المجتمعية وعلى بساط البحث في الآونة الأخيرة، لما تعكسه من أبعاد اجتماعية واقتصادية وتنموية.

تسايط الضوء على الوضعية الاجتماعية والمهنية للحرفي، وبيان ما يجد من عقبات تنموية واقتراح الحلول لذلك.

### (3) أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى:

تقديم دراسة متكاملة لادوار وأهداف ممارسة الحرف خاصة بعض الحرف القديمة والوصول إلى فهم وتحليل لواقع عمل الحرفي في هذا النشاط (حرفة الجلود).

محاولة لتقديم قراءة مستقبلية للعمل الحرفي بمنطقة أولف وبالأخص الحرفيين الذين يعيشون من مدا خيل الحرفة.

ترشيد المعنيين إلى الاهتمام بالحرفيين وتقديم الدعم المادي والمعنوي لهم مع ضمان التسهيلات الممكنة لممارسة عملهم وتطويره من أجل تحفيزهم على العمل أكثر.

إضافة دراسة علمية إلى المكتبة التي تبقى بحاجة إلى مثل هذا النوع من الدراسات الجزئية الميدانية.

## ثانياً: الإطار النظري للدراسة:

### (1) مفهوم العمل الحرفي:

يتكون العمل الحرفي من شقين لكل واحد منهما ارتباط بالآخر وهما: العمل والحرفة ولكي نعطي تعريفاً موحداً للعمل الحرفي فلا بد من تعريف كلا المصطلحين ليتضح المفهوم بشكل عام.

#### (1-1) مفهوم العمل :

حسب الدلالة اللغوية للعمل كما جاء في "لسان العرب" بمعنى: "الذي يتولى أمور الرجل في ماله ومُلكه

وعمله والعمل المهنة والعقل، والجمع أعمال عمل بنفسه"<sup>11</sup>. وقال الأزهري عمل فلان العمل يعمل به عملاً فهو عاملاً، وأعمل فلان ذهنه في كذا وكذا إذا دبره بفهمه وأعمل رأيه وألته ولسانه"<sup>12</sup>.

أما التعريف الاصطلاحي فيختلف حسب الآراء والإيديولوجيات التي اهتمت بالعمل وتناولته بالدراسة والتحليل، وبشكل عام العمل هو الجهد الذي يبذله الإنسان من أجل تحقيق غاية مهما كان نوعها اجتماعية أو اقتصادية سواء كان العمل مادياً أو معنوياً.

ومن المنظور الاقتصادي يُعرف العمل على أنه عنصر أساسي من عناصر الإنتاج، بالإضافة إلى العناصر الأخرى مرتكزاً هذا الطرح على البعد النفسي من العمل.

فيعرفه "أحمد هي" بأنه "ساعة تباع وتشترى، وهو يُعبر عنها كهبة مادية مرتبطة بالمنافع المتحصلة منه"<sup>13</sup>.

يتناول "كارل ماركس" العمل كما جاء في تعريف "عبد الرزاق جلي" كمصدر للثروة يقع في سياق الإنتاج المادي، يشمل النشاط الإنساني برمته بما في ذلك الإنتاج الفكري"<sup>14</sup>.

مما سبق يتضح أن العمل في جل هذه التعاريف أكثر ارتباطاً بالمنفعة المتحصلة منه، إلا أن العمل له جوانب متعددة وليس حكراً على المادة أو المنفعة فهو يُعبر أيضاً عن الجوانب الاجتماعية والنفسية التي يسعى العامل لتحقيقها. ومن الناحية الاجتماعية فالعمل يرتبط بالإنسان وعلاقاته الاجتماعية ويعبر عن الذات الإنسانية.

يعرف العمل على أنه "تفاعل منظم للإنسان مع الوسط المحيط به، وما يحويه من أشياء وموارد وأشخاص وله عناصر من أهمها أدوات العمل وموضوعه الوسط وهو عملية تفاعلية متبادلة"<sup>15</sup>.

غير أن كلا المعنيين يشير إلى الدافع من العمل على الرغم من ما يتضمنه العمل من جهد عضلي وفكري وعلائقي، فالعمل بقدر ما يرتبط بالدوافع مهما كان نوعها بقدر ما يرتبط بالالتزامات الاجتماعية.

كما عرفت اليونسكو والمركز العالمي للتجارة في ندوة الحرف والسوق العالمي الحرف بأنها: "المنتجات المصنوعة من طرف الحرفيين إما حصراً باليد أو بمساعدة أدوات يدوية أو باستخدام مواد أولية مأخوذة من الطبيعة، وتستمد طبيعتها الخاصة من سماتها المتميزة والتي يمكن أن تكون منفعية، جمالية، خدمائية، إبداعية، تعكس وجهة عقائدية أو اجتماعية، وهذا ما يجعلها تلعب دوراً اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً"<sup>19</sup>.

يعرف "علي محمد بجمعة" الحرفة: "هي كل ما اشتغل به الإنسان واشتهر به، فيقولون حرفة فلان كذا وهي ترادف كلمة صنعة وعمل"<sup>20</sup>.

نجد هناك تقارباً بين الحرفة والصناعة. جاء في معجم مختار الصحاح الصناعة حرفة الصانع، وعمله الصنعة، وفي قول آخر "والمُحَرِّفُ الصانع، وفلان (حريفي) أي معاملي"<sup>21</sup>.

وقد أشار "عبد الرحمن ابن خلدون" إلى هذا المفهوم في مقدمته وهو يُعبر عن الحرفة بمصطلح صناعة في قوله: "والملكة صنعة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكراره مرة بعد مرة بعد أخرى حتى يرسخ"<sup>22</sup>.

ولا اعتبار الحرفة جهة للكسب أو الارتزاق فالصناعة كذلك مصدر للكسب والعمل، وهو ما وضحه ابن خلدون كما سلف الذكر بالرغم من تمييزه بين أنواع الصنائع المختلفة، إلا أنه لم يفصل الحرفة عن الصناعة بل اعتبر الحرفة جزءاً من الصناعة. يذكر البعض أن الفرق بين الصناعة والحرفة يظهر جلياً عندما تتمعن في تعريف الصنعة والحرفة معاً.

لذا قال الدارسون: كل ما اشتغل به الإنسان يُسمى صنعة وحرفة لأنه يُنحرف إليها، والصناعة ككتابة حرفة الصانع وعمله، والصنيع كالصنعة جملة صنائع، والحرفة بالكسر: الطعمة بضم الطاء والصناعة يترزق منها"<sup>23</sup>.

فالحرفة كما أشار لها "حسن الساعاتي" كمفهوم عام وشامل لجميع نشاطات الإنسان، هي جزء من النشاط الاقتصادي الذي يُحول فيه الحرفي المادة الخام إلى منتج فني وجمالي يلي الاحتياجات الاجتماعية"<sup>24</sup>.

ومن كل ما تم عرضه عن مفهوم العمل بأوجهه المختلفة نجد أن:

غالبية التعريف اعتبرت العمل جهداً أو نشاطاً يقوم به الإنسان ولكنها اختلفت في الغاية والهدف الذي يسعى له.

يختلف العمل سواء كان مأجوراً أو غيره؛ فهو يمثل مجموعة مهام يتطلب تنفيذها جهداً فكرياً ونفسياً وعضلياً للإنتاج أو تلبية جملة الاحتياجات البشرية.

تجاوز المفهوم الضيق للعمل الذي يربط العمل بالأجر ليتعداه إلى النشاطات أو الأعمال غير المأجورة، كمارسة الزراعة، الأعمال المنزلية والأعمال اليدوية والحرفية التي يسعى من خلالها الإنسان تلبية متطلباته.

## 1 - 2) مفهوم الحرفة:

يعد مفهوم الحرفة من المفاهيم التي لا نجد لها تحديداً يتصف بالعمومية فهي تختلف حسب التوجه الفكري لمتناوليها، وكذا الاختلاف في الدلالة حسب كل دولة ونظرتها للحرفة.

تعرف الحرفة في اللغة: جهة الكسب، كل ما يشتغل به الإنسان<sup>15</sup>. أما المجند في اللغة فالحرفة هي جمع حرف اسم من الاحتراف (الصناعة) طريقة الكسب<sup>16</sup>.

ومن الناحية الاصطلاحية نجد بعض التعاريف لها نفس الوجهة (اعتبار الحرفة كطريقة للكسب).

حيث يعرفها "أحمد بن عباس العسقلاني" (793 - 853) على أنها: "كل ما اشتغل به الإنسان واشتهر به فيقولون حرفة فلان كذا وهي ترادف كلمة صنعة وعمل"<sup>17</sup>. والحرفة مأخوذة الأصل من تنمية المال، حيث يقال: جاء فلان بالإحراق أي جاء بالمال الكثير<sup>18</sup>.

وفي الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية (1986) تضم الحرف كل أنواع الأنشطة التي تستخدم الوسائل اليدوية في الإنتاج وتطوير هيئة الماديات، وكل الأشكال الاجتماعية التي تندرج ضمن الإطار التصوري لهذا المفهوم.

فالحرفي يقوم بعملية صناعية تحويلية بطريقة تقليدية دون الاعتماد على وسائل متطورة .

وهنا يمكن النظر للحرفة كصناعة تقليدية يدوية تعتمد على مهارات الحرفي بتقنيات ذاتية تتميز ببساطتها غالباً، وهذا ما يتفق مع ما جاء به "محمد علاء الدين والذي اعتبر الحرفة صناعة تقليدية يدوية. و"اعتماد علام" حيث تشير إلى أن "الحرفة كمفهوم تدل على الصناعة التي تستخدم المهارات اليدوية في إنتاج سلع حرفية ولا تخضع لمقاييس مقننة، وهي تتعامل مع البيئة بشكل مباشر في أغلب الأحيان"<sup>25</sup>. وهو ما يتماشى مع التعريف الذي جاء به "حمد بن عبد الله الحمدان" فالحرفة في نظره هي تلك النشاطات التي يزاولها الحرفيون بلا معاونة من أية آلة ويعتمد الإنتاج فيها على مهارة الحرفي التي اكتسبها عن طريق التدريب"<sup>26</sup>.

كما تعد الحرفة الوجه الآخر للفن، لأن الفنان هو حرفي في مجاله والحرفي في نظرهم يعد الفنان الصانع الذي يضفي جمالية على منتجاته.

حيث أشار "محمد علي بودرة" إلى أن "الحرف اليدوية أحد أنماط الفن المختلفة وهي قابلة للتغيير؛ لأنها مرتبطة بشكل المنتج ووظيفته. فمصطلح الحرف اليدوية يزداد غموضاً إذا ضم منتجات من صنع الآلة كلياً أو جزئياً"<sup>27</sup>. في هذا الصدد يرى جولدن تشيلد "Golden Childe" أن الحرفة تقاليد جماعية، وبدوره كارسون "Carson" يرى أن الرجل الصانع أو الحرفي هو فنان يطوع المادة ويشكلها في إنتاج ما يحتاجه المجتمع فضلاً عن الوجه الاجتماعي الظاهرة في كل حرفة"<sup>28</sup>.

## (2) تعريف العمل الحرفي:

يعرف "السيد الحنفي" العمل الحرفي بأنه من أقدم أشكال الصناعة يحتاج إلى تدريب خاص، وهو قابل للتطور والتكيف مع الظروف المتغيرة، يمارس في ورش يقل فيها عدد العمال عن عشرة عمال"<sup>29</sup>.

وطبقاً للتعريف المتداول حسب ما جاءت به المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم يعبر العمل الحرفي عن مجموعة النشاطات التقليدية التي تزاول في المنزل أو بمؤسسة صغيرة أو بالتنقل"<sup>30</sup>.

تشير هذه التعاريف إلى كيفية ممارسة العمل الحرفي وكذا عدد العمال ولم يكن هناك أي تعمق في مضمون النشاط الحرفي.

كما يعرف العمل الحرفي على أنه: "مجموعة من الحرف والتي تقوم على أساس الجهد البشري ويتم من خلالها تحويل الخامات المتوفرة إلى سلع نافعة في المجتمع ويمكن القيام بها في المنزل أو الورشة باستخدام أدوات يدوية أو نصف يدوية"<sup>31</sup>.

هذا التعريف يشتمل على غالبية مضامين النشاط الحرفي فلم يقتصر على الحيز المكاني والعدي فقط بل تعداها إلى نوعية الأدوات المستخدمة ونمط العمل، فكان بذلك شاملاً وعماماً.

وفي الجرائر يُدرج العمل الحرفي ضمن ما يعرف بالصناعات التقليدية والحرف، ويقصد بها: "كل نشاط إنتاج وإبداع أو التمويل أو ترميم أو صيانة أو تصليح يطغى عليها العمل اليدوي، ويمارس بشكل مستقل أو متنقل أو معرض في مجال نشاط: صناعات تقليدية فنية، صناعات تقليدية لإنتاج المواد، صناعات تقليدية تعاونيات أو ضمن مقاولات حرفية"<sup>32</sup>.

بشكل عام فالعمل الحرفي يعبر عن كل نشاط يغلب عليه الطابع اليدوي سواء باستخدام أدوات يدوية أو نصف يدوية مبنية على مجهودات فردية أو جماعية تمارس إما في المنزل أو الورشة أو بالتنقل.

## (3) صناعة الجلود والدباغة التقليدية

### بمنطقة أولف

تحتل منطقة أولف موقعا استراتيجيا هاما ضمن إقليم تيدكلت، عُرفت بالمنطقة الخضراء لما تزخر به من واحات ونقوش متحجرة بالإضافة إلى صناعاتها المتنوعة التي تعبر على الطابع المحلي والموروث الثقافي الشعبي للمنطقة.

أولف مدينة جزائرية تقع في الجنوب الغربي للجزائر، وبالضبط في ولاية أدرار. تحتل القسم الشرقي للولاية حيث تبعد بحوالي 250 كلم عن مقر الولاية. يبلغ عدد سكانها أكثر من 64000 نسمة، تمتاز

بطابعها المعماري الإسلامي وبتاريخها العلمي والثقافي المزهري عبر الأجيال.

### (1-3) لمحة عن منطقة أولف:

أصل التسمية: حسب الدلالة اللغوية تأخذ عدة مصطلحات ومعان منها:

- أُلُف: وهي مجموعة النخيل أو المنطقة الواحية، وهي اسم بربري يدل أيضا على التقاء أكثر من نخلتين أو واحة. كما يستدل "عبد المجيد قدي في اشتقاق المصطلح من أُلُف" بالجيم المصري وهي خلية النحل، وتم استبدال القاف بالواو فأصبحت أولف كاسم بربري: لأن غالبية المدن المحيطة بأولف بربرية مثل أقلي وتيط.

- ويعبر عنها أيضا بشجرة الحنظل أو مكان تواجد الحنظل<sup>33</sup>.

بهذا نخلص إلى أن أصل التسمية له أوجه متعددة ومختلفة فقد يعبر عن الألفة ويعبر أيضا على مصطلح بربري أُلُف.

وأولف مجموعة من القصور، تأسست في فترات مختلفة، حيث يرى كرونو (cornand) في تقريره عن المنطقة: أن قبيلة أولاد من لا يخاف أسس قصورهم خلال القرن الثالث عشر الميلادي، وبني أولاد أحمد القادمون من وجلان قصر زاوية حينون وتبعهم الشيخ سيدي محمد بن سيدي أحمد القادم من الخلفي الذي بنى تفراف تيشيد أولاد زنان الهيلاليون عمانات<sup>34</sup>.

وقصور منطقة أولف: تيمقطن، زوية مولاي هيبه، سيدي ملوك، قصبه مولاي الطاهر مولاي عبد الله، أولف الشرفاء، تفراف الجديد، قصبه حبادات قصبه بلال، قصبه أولاد الناييل، زوية حينون<sup>35</sup>.

### (2-3) لمحة تاريخية عامة

#### عن صناعة الجلود:

نحاول هنا أن نبرز جذور صناعة الجلود عبر محطات تاريخية متنوعة، والتي عرفت هذا النمط من الصناعة بأشكالها المختلفة.

تعد صناعة الجلود من أقدم الأنشطة الحرفية التي عرفها الإنسان، حيث استعملها الإنسان منذ العصر الحجري كلباس لحمايته من قساوة الطبيعة ووظيفها لأغراض جنائزية أخرى، وبالرغم من الدلائل التاريخية القليلة في استعمال الجلود إلا أن هناك من الآثار التي تشير إلى أن الإنسان البدائي عبر التاريخ القديم عرف صناعة الجلود وتفاعل معها لتطوير حاجاته المتعددة، فقد أشار المؤرخون إلى استخدام الإنسان البدائي للحيوانات الوحشية والمستأنسة خاصة جلد الماعز لصنع ملابس جلدية متنوعة<sup>35</sup>.

والمصريون القدماء هم أول من استخدم هذه الصناعة، حيث كانوا يستعينون بها في حفظ الأطعمة، صنع الأحذية، أدوات الحرب والكتابة والتجليد كما كان المصريون يضعون موتاهم في كفن من الجلد، استخدمت الجلود بشكل واسع النطاق في بعض المجتمعات على سبيل المثال استخدم الهنود جلود الماعز والغزلان في صناعة نعالهم الخفيفة<sup>36</sup>.

كما برع المسلمون في صناعة الجلود وازدهرت الحضارة الإسلامية قديما بهذه الصناعة ثم انتقلت إلى بلاد الأندلس لينتقل فن دباغة الجلود وتصنيفها إلى بلاد المغرب الذي أصبح له شهرة كبيرة، وقد أبدع المسلمون في صناعة الجلد وتنوعت استخداماته في تجليد الكتب وتركيب الزخارف على الجلد، فكانت الجلود تصنع من خلال الأندلس والمغرب العربي، وتم إدخال فن صناعة الجلود إلى فرنسا وألمانيا مع حفاظها على أسماؤها الأصلية كالجلود القرطبية.

وفيما يخص مراكز المصبوغات الجلدية فقد حظيت بنزرت بصناعة الأحزمة الجلدية والفراء، كما مثلت تلمسان مركزاً مهماً للصناعات الجلدية<sup>37</sup>.

#### -صناعة الجلود بالجزائر:

في الجزائر فقد استعان الجزائريون الأوائل في حاجاتهم على الصيد وتربية المواشي؛ لذا فإننا نجد من خلال الوثائق التاريخية التي عثر عليها من قبل المؤرخين بعض الرسومات في ضواحي بسكرة تدل على وجود أشخاص كانوا يرتدون ملابس جلدية، كما تخصصت





حرفي صناعة الجلود

— أهم مناطق تركز الصناعة التقليدية في الجزائر:

تتمركز صناعة الجلود في الجزائر من الشمال إلى الجنوب، فتعدد المناطق الرعوية جعل من صناعة الجلود أولوية عبر كل الطبقات في المجتمع الجزائري قديماً وحديثاً. فقد اشتهرت مدينة تلمسان منذ القدم بصناعة الجلود وكانت تمثل مركزاً هاماً للصناعة الجلدية والدباغة، وهي مستوحاة من الفنون الأندلسية، وهو ما يجعلنا نجد انتشاراً موسعاً لصناعة السروج والتطريز على الجلد والخياطة مستقاة من الفن الشعبي، كما عُرفت بجاية بصناعة الأحذية<sup>42</sup>.

أما منطقة الأوراس فقد تميزت ببساطتها في صناعة الجلود، باعتمادها على وسائل بسيطة بدائية من أهم منتجاتها السروج والأحذية. كما تميزت كل من تيبازة وسيدي بلعباس بصناعة السروج لاشتهارها بتربية الخيول وتطورت فيها أشكال الرسومات المنقوشة على السروج، واشتهرت مدينة المديّة بصناعة الجلود وذاع صيتها لدقة حرفييها وخبرتهم الطويلة في خدمة الجلود بفضل انتشار الماشية والخيول، كما عرفت تطورا لصناعة الأحذية منذ حقبة ما قبل التاريخ<sup>43</sup>.

وفي الجنوب الجزائري تتم صناعة الجلود تبعا للعادات والتقاليد الخاصة بكل منطقة، ففي مدينة تمناست يقوم الحرفي الطارقي بإنجاز الدروع من جلد الجمل، فانشغال الطوارق بتربية الماعز والجمال سمح بانتشار العمل على الجلد والذي هو في الأغلب من اختصاص المرأة ما دام الرجال متخصصين في صناعة

النساء في صناعة الألبسة والمعدة بصفة أساسية من جلد الغنم والبقر وكذلك الإبل باعتبارها مادة أولية للصناعة الجلدية<sup>44</sup>.

وقد عرف النشاط الحرفي نهضة خلال القرن الرابع عشر، ومن أبرز النشاطات هي صناعة الجلود، حيث كانت توجد العديد من الصناعات الجلدية منها 480 محل سروجية و 167 محل للأحذية يعمل فيها أكثر من 500 حرفي، وفي الفترة الاستعمارية خضعت الجلود للتبعية الفرنسية فكانت المصنوعات الجلدية تنتج لتلبية حاجيات الجيش الفرنسي<sup>45</sup>.

وبعد بزوغ فجر الاستقلال كان في الجزائر بعض المدايح الحرفية القديمة وبعض المعامل الصغيرة والمتوسطة لصنع الأحذية، تركزت الصناعات الجلدية حول العاصمة ومدينة وهران وخلال 1965 و 1966 أنشئت 46 وحدات جديدة في قطاع الجلود واستثمرتها الدولة، وخلال هذا وجدت الشركة الوطنية الجزائرية للدباغة والشركة الوطنية لصناعة الأحذية في ثماني وحدات إنتاجية<sup>46</sup>.

أما الفترة الحالية تدرج الصناعة الجلدية حسب القانون المحدد لقواعد الصناعة التقليدية والحرف ضمن الصناعة التقليدية الفنية رقم (07) في قائمة النشاطات - التقليدية وتضم بدورها 06 نشاطات طبقا للمرسوم التنفيذي رقم 339 المؤرخ في 19 شوال 1428 الموافق ل 31 أكتوبر<sup>47</sup>.

الحرفة والحرفيين، إلا ما جاء على لسان قدامى حرفي المنطقة وهو من الضروريات لأجل التحضير لهذا الجزء من الدراسة.

يشير الحرفي "قدي الصالح" إلى أن حرفة صناعة الجلود مرتبطة بوجود الإنسان الأولي وتضرب بجذورها في عمق التاريخ القديم لمنطقة أولف وبالأخص زوية حينون، فالمنطقة لم تعرف إلا مجالين للعمل إما في الزراعة أو الحرف التقليدية وهما مرتبطان مع بعض، وكانت الحرف آنذاك تمثل مصدر ثمن للارتزاق وهي الشغل الشاغل لأهل المنطقة، وبالتالي عرفت الحرفة مشاركة جماعية كالتوزيع لجميع أفراد العائلة كل يعمل حسب طاقته من أجل تلبية الطلبات التي كانت تعرف زيادة خاصة في فصل الصيف لطبيعة المنطقة الحارة<sup>47</sup>.

وحسب ما جاء على لسان أحد قدامى الحرفيين "حمادي الحاج" فإن حرفة صناعة الجلود كانت موجودة قبل الخمسينيات بشكل تقريبي، وقد عرفت إقبالا مكثفا وتنوعا إنتاجيا مختلفا وخلال الفترة الاستعمارية عرفت هذه الحرفة توسعا كبيرا وتحديدا بين 1940 - 1945 حيث قامت فرنسا بتشجيع الحرفيين ودعمهم لزيادة الإنتاج، ولا سيما الأحذية الجلدية للجنود الفرنسيين وأنشئت ما يعرف بالصناعة التقليدية لدعم الشراكة وكان الشراكة (اسم يطلق على صانعي الأحذية بمنطقة أولف قديما ولا زال متداولاً ولكن بشكل نسبي على ما كان عليه قديماً حتى الأحذية تعرف بنفس الاسم (نعال الشرك) نسبة لصانعها الشرك والمقصود مصنوعة من الجلد) على حد قول "حمادي الحاج" متخصصين في صناع الأحذية تجرى لهم مسابقة تنافسية لتأمين أحذية الجنود الفرنسيين الذين يشترط أن يرتدوا الأحذية المحلية لخصائصها المتميزة، وهو ما ساهم في تنشيط حركة الصناعة الجلدية آنذاك وزيادة عدد الحرفيين نتيجة ارتفاع الطلب على منتجاتهم من قبل الفرنسيين، حيث يتم إجراء عقد بين الحرفيين والعسكريين على الكمية المطلوبة مقابل الأجر<sup>48</sup>.

ومنذ الاستقلال إلى يومنا هذا والحرفة تعرف تناقصا مستمرا واقتصرت المنتجات الجلدية على

الحلي، وتعبر الجلود على تاريخ المنطقة انطلاقاً من النقوش والزخارف المعتمدة في الصنع منحوتة برموز خاصة بالمنطقة<sup>44</sup>.

تنوعت المنتجات الجلدية بمدينة تمنراست وانتقلت من مجرد صناعة تقليدية إلى فن وإبداع حرفي حقيقي على مادة الجلد من قرب وأغمده للخناجر وهو من بين الأسلحة التي يستخدمها الطوارق مغطى بجلد ألبيهم وهو حيوان الهقار يرصع بنقوش تترجم معتقدات المنطقة<sup>45</sup>.

والمجتمع الاداري بدوره عرف انتشاراً موسعاً لصناعة الجلود بكيفياتها المختلفة كالطرز على الجلد والزخرفة وصناعة تحف فنية من أهمها صناعة النعال من جلد البقر والغنم بالأخص منطقة أولف، وسوف نخص بالذكر لتاريخ هذه الصناعة في منطقة أولف.

بهذا كان المجال الرعوي وتوفر الماشية والإبل العامل الأساس في انتشار صناعة الجلود وتطورها في غالبية المدن الجزائرية، حيث عبرت فيها صناعة الجلود عن البيئة المحلية لكل منطقة وحسب المادة الأولية وتوفرها وكذا الإمكانيات وأساليب الحياة والتنقل.

### 3 - 3) تاريخ الصناعة الجلدية بمنطقة أولف :

عرفت منطقة أولف صناعة الجلود بالأخص الأحذية بمختلفها منذ قرون مضت، وهي تضرب بجذورها في عمق التاريخ المادي للمنطقة، فقد فكر الإنسان الأول في كيفية استغلال جلود الحيوانات المختلفة لتلبية حاجاته المتعددة.

استخدم الأولوفيون جلود الحيوانات بعد عملية دبغها في إنتاج العديد من المنتجات الجلدية التي استطاع من خلالها تلبية متطلبات السكان من نعال وأدوات الزينة، وغيرها من الأغراض التي تدخل في صناعتها مادة الجلد<sup>46</sup>.

هذا ما يبرز لنا تماسك أهالي المنطقة بالحرف التقليدية، وبالأخص الصناعة الجلدية منها؛ ونظرا لانعدام التدوين والتأريخ لهذه الحرفة لم يسمح هذا بتحديد دقيق لفترة زمنية بعينها ومعرفة واقع

صناعة النعال تحديدا مع بعض النماذج البسيطة من المنتجات الأخرى، وهذا بفعل ظهور المؤسسات وتنوع مصادر الارتزاق غير الصناعة الحرفية<sup>49</sup>.

#### 4 دباغة الجلود والصناعة الجلدية بمنطقة أولف:

##### 4-1) لمحة تاريخية عامة عن الدباغة:

الدباغة من أصل: دبغ دبغا دبغا. ودباغة الجلد تليينه ومعالجته بالقرط وهي حرفة الدباغ وهو صاحبها. والدباغة هي "دبغ الأهاب بما يدبغ به ولإيهاب الجلد من البقر والغنم والوحش<sup>50</sup>.

عرفت الشعوب القديمة بدباغة جلود الحيوانات منذ ما قبل التاريخ وترجع دباغة الجلود إلى العصر الحجري، حيث كان الإنسان البدائي يقوم بعملية الصيد واستغلال جلود الحيوانات لستر جلده بعد أن عرف تماسكها والدفع الذي تمنحه لجسمه<sup>51</sup>. وقد استخدم الإنسان البدائي طرقه الخاصة لمعالجة الجلد قبل استعمالهما وتتلخص أول طرق الدباغة عند الأقوام القديمة في:

بعد سلخ الجلد يوضع على الأشجار في أماكن رطبة كي لا يتعفن لعدم معرفتهم بمادة خاصة تحفظ من تعفن الجلد.

وضع أوراق الشجر والفواكه فوق الجلد مع إضافة الماء. وبعد اكتشاف ملح الشب المعدن (مادة معدنية كيميائية بيضاء موجودة في الحالة الطبيعية في الأرض) منذ 800 ق.م استخدم في الدباغة؛ نظراً لسرعته مقارنة بالطرق السابقة وقد استعان به الأفارقة في عملية الدباغة<sup>52</sup>.

كما عرف المصريون القدامى دباغة الجلود؛ نظراً لتواجد صناديق مذبوغة قبل ثلاثة عشر قرناً من الميلاد، وكذلك الحال في المشرق العربي وتبين أن الجلود التي استخدمها المصريون القدماء كانت متينة، كما استخدمت الجلود المذبوغة للكتابة في الحضارة الإسلامية، وفي العصور الوسطى خاصة صناعة النعال والسروج<sup>53</sup>.

وفي الجزائر استعان الدباغون بمادة الشب وقشور الرمان في الدباغة، وكانت هذه الصناعة محتقرة لما ينطلق منها من روائح كريهة وأوساخ ربما كانت خارج المدن كما خصصت أماكن خاصة للدباغة خلال الفترة العثمانية عرفت بدار الدباغة تحوي جماعة من الدباغين<sup>54</sup>.

تباينت طرق الدباغة من مجتمع لآخر وما تتوفر عليه البيئة من مواد للدباغة تعكس البيئة الثقافية والحضارية لكل منطقة وخلفيتها التاريخية.

ظلت الدباغة تمارس بشكلها التقليدي عند غالبية الشعوب حتى القرن الثامن عشر بعدها اكتشف الإنسان طرق أخرى للدباغة؛ من أجل تسريع عملية الدباغة وتوفير الوقت والجهد معا وبظهور الكيمياء واكتشاف الصبغة انتشر استخدام الصبغيات لتلوين الجلد، وبحوالي 1900 ظهرت الدباغة بالكروم والتي سهلت عمل الدباغين، وبعد عشر سنوات طور "مارتن ديس" هذه الطريقة وقد ساعدت الدباغة بالكروم على إنتاج جلود أكثر مرونة وتعددت بعدها أنماط الدباغة من دباغة بالزيوت إلى دباغة مختلطة<sup>55</sup>.

##### 4-2) الدباغة التقليدية بمنطقة أولف:

سنحاول التطرق لأهم المراحل التي يتبعها الحرفي في عملية الدباغة لنكتشف الفوارق في تحضير المادة الجلدية وقبل الحديث عن تهيئة الجلد، تجدر الإشارة إلى أن هناك نوعين من الجلود وهما الأكثر استخداماً منها: الجلد الخشن مصدره الجمال والبقر والجلد الرقيق مصدره جلد الماعز وتختلف طريقة الدباغة في كل النوعين من الجلد للخصائص التي تميزهما ومن أهم المراحل ما يلي<sup>56</sup>:

عملية السلت: بعد أن يؤتى بالجلد من عند الجزار جاهزاً يتم لفه جيداً في كيس أو في إناء مغطى ويوضع في زوية محددة أو في مكان دافئ لحجز الهواء عن الجلد كي يسهل نزع الشعر منه، بعد استرخائه جيداً يترك لمدة معينة تبعاً لحالة الطقس ونوعية الجلد المراد استعماله في الصناعة، فلو كان الجو حاراً فإن العملية لا تتطلب مدة

تكمّن فائدة الدباغة في إعطاء الجلد ليونة ومرونة في عملية الصنع ومنظر لائق للحذاء ألا أنها تنطوي على مشاق كبيرة ومضار على مستوى اليدين لا استخدامها المتكرر. وفي الوقت الحالي لم يعد الحرفي بحاجة إلى الطرق التقليدية في الدباغة ونرجع هذا إلى عدة أسباب منها:

- توفر المدايع والمصانع الخاصة بمعالجة الجلد.
- ظهور مواد أكثر تطوراً وفاعلية من النباتات الطبيعية.
- عزوف الشباب على ممارسة الدباغة تجنباً لمشاق العملية ومتطلباتها.

قلة عطاء البيئة المحلية ولا سيما مادة الدبغ شجع على استيراد الجلد رد جاهز.

ضعف رأس مال الحرفي.

**عملية الصباغة:** بعد أن ينتهي الحرفي من تجهيز الجلد بكل مراحل السابقة الذكر يحاول أن يعطي للجلد لون مناسباً يتمشى وخبرته، وما يتلاءم وذوقه الخاص فلا صبغة لها دور جمالي وفني ووقائي للجلد من المؤثرات الخارجية من رطوبة وحرارة تتماشى ونمط البيئة الصحراوية، والتلوين يبرز لنا مهارة الحرفي وإبداعه الفني والجمالي.

عرفت منطقة أولف نوعين من الصبغة أولها محلية الصنع وأخرى مستوردة، والأصبغة التي يحضرها الحرفي محلياً تستخرج في أغلب الأحيان

من أوراق النباتات كقشور الرمان، لأجل الحصول على اللون الأصفر وقد كانت الصبغات النباتية أكثر استعمالاً وقد استعملوا نبتة الحناء للحصول للون البرتقالي<sup>59</sup>.

أما حديثاً فقد أصبحت الصبغيات أكثرها معدنية في الغالب، وهي تأتي جاهزة من خارج المنطقة منها: الطملة والتي تخلط مع الماء لتعطي لون اسود ومعدن "كلبوا" يجلب من منطقة أقبلي يسحق ويمزج مع الماء فيعطي اللون الأحمر، ومن بين الألوان التي كانت معروفة بالمنطقة هي: الأحمر، الأسود، الأبيض تتماشى واختيار الصانع أو صاحب الحذاء، أما الأصبغة الأخرى كانت تستورد في وقت سابق من بلاد السودان أو من

أطول يوم أو يومين تكفي، وأما إن كان الجو بارداً يلزم مدة أطول أسبوعاً أو أكثر.

وبعد هذه الخطوة يقوم الدباغ بنزع الشعر بطريقة تقليدية من الجلد الذي قام بلفه

مسبقاً باستعمال اليد ويزيل البقايا من اللحم باستخدام السكين، ثم ي جفف لمدة يوم أو يومين لتفادي الروائح الكريهة المنبعثة من الجلد، والتي هي مضرّة في غالب الأحيان هذا بخصوص الجلد الرقيق، أما بخصوص الجلد الخشن فلا يمر بعملية السلت نظراً لطبيعته الخاصة.

**عملية الدباغة:** بعد تجهيز الجلد الرقيق يقوم الحرفي بقص الأجزاء غير الصالحة ثم يحضر الدبغ والمكون من الماء وحيات الدبغ الذي يستخلص من شجرة (تقارة)<sup>57</sup> مع قشور الرمان وقليل من الملح لكي يحافظ الجلد على ليونته، ويستخدم مقدار 1 كغ للجلد وبعد غسل الجلد وضع داخل محلول الدبغ المحضر سابقاً ويدلك باليد والعملية شبيهة بغسل الملابس، حيث يستعان باليد في عملية الدباغة والتي تتطلب جهداً عضلياً كبيراً وصبر مدة ساعة ونصف تقريباً حتى يتغير لون الجلد ويترك لمدة يوم أو يومين حسب الطلب ونوع الجلد، إلى أن يميل للأصفرار وبعد استخراج الجلد يصبح جاهزاً للاستعمال وإن لم يدبغ جيداً تتكرر العملية.

أما الجلد الخشن فطريقة الدباغة تختلف، نظراً لخشونة الجلد وصعوبة معالجته باليد، حيث يوضع على سطح مستوي بعد تركه في الماء مدة أسبوع كامل ويتم ضربه جيداً بعصا غليظة تعرف بـ "الهرادة" كي تتلاشى البقايا العالقة بالجلد لتسهيل عملية الدباغة، بعدها يبسط الجلد على الأرض ويدبغ الجلد باستعمال مادي الملح والشب تستخدم الكمية على حساب مساحة الجلد ويوضع في باطن الأرض لمدة أسبوع أو عشرة أيام حتى يتشرب الجلد مادة الدبغ، وتتوقف المدة على حساب احتياج الحرفي وبعد أن يصبح الجلد جاهزاً يستعمل في صناعة الركائز الأساسية<sup>58</sup>.

غرداية والبعض الآخر من تمارست ولكل حرفي منطقة خاصة لجلب الاصبغة التي يراها مناسبة<sup>60</sup>. وتتم عملية الصباغة بعد وضع الجلد وهو رطب في انية وتوضع الأصبغة على الجلد باستخدام فرشاة صغيرة أو قطعة قماش ثم يقوم الحرفي بصيغ الحذاء والأجزاء التابعة له، ثم يقوم بعدها بتمرير حجرة صغيرة خاصة لكي يدعك الصبغة. أما الجلود الخشنة فهي لا تخضع لعملية الصباغة بل تبقى على لونها الطبيعي الذي اكتسبته من عملية الدباغة<sup>61</sup>.

حاولنا من خلال هذا العرض الموجز أن نبرز مراحل عمل الحرفي وكيفية تطويعه للجلد من حالته الخام إلى مادة جاهزة للاستعمال وقابلة للصناعة باختلاف المادة الجلدية، وما تحمله من خصائص تميزها عن غيرها من الجلود الأخرى.

وبعد اطلاعنا على أهم خطوات معالجة الجلد التقليدية أضحي بفعل ظهور مداخل خاصة وتنوع في طرق معالجة الجلد بالطريقة الحديثة عن طريق المصانع، مما قلل من إمكانية الدباغة التقليدية عكس ما كانت عليه سابقا، وأصبح يأتي بالجلد جاهزا من المصانع.

## 5) البناء التنظيمي والاجتماعي للحرفة في منطقة أولف :

يمكننا أن نبرز بهذا الصدد نمطين رئيسيين تميزت بهما الحرفة تم استخلاصهما من تصريحات الحرفيين وهو ما تعرفه الحرفة في الوقت الحالي بشكل نسبي معتمد التقسيم الآتي:

النظام العائلي للحرفة: تعد الأسرة الوحدة الهيكلية الأساسية للحفاظ على الحرفة واستمرارها وتشارك العائلة في العمل من بدايته إلى نهايته كلا يعمل حسب مقدرته، فالرجال من عائلة واحدة يمارسون نفس الحرفة، كما تتحمل العائلة كافة العمل عن طريق تجزئته بين أفرادها على النحو التالي<sup>62</sup>:

(الأب) المعلم: وهو المسؤول على تأمين المواد ويشرف على العمل ومخول بإصدار الأوامر بكيفية

العمل سواء كان المتعلم من أفراد العائلة أو خارجها ويقوم أيضا بدور توجيهي وتقسيم الأدوار.

المرأة: وهي مكلفة في الغالب بتجهيز الجلد ودبغه ولف الخيط.

الأبناء: مكلفون بالتقاط حبات الدبغ والمشاركة في صنع الأحذية ومراقبة طريقة عمل الأب، وبعد اكتساب خبرة عن طريق الممارسة المتكررة والحضور الدائم يصبح معلما ويرث بذلك الابن مهنة أبيه كما يتواجد في حيز التدريب صبية من غير العائلة لتعلم الحرفة.

تعد الخبرة الفنية والمهنية أساس لاستمرار الحرفة بأسلوبها وتقنياتها التقليدية المتوارثة، وهي القاعدة الأساسية التي تقوم عليها الحرفة فالخبرة المهنية تتطلب معرفة ودراية ومتابعة.

أما العلاقة بين المعلم والصبي طغى عليها الطابع الأسري؛ فكان الأب يعلم أبنائه ويحرص على ذلك؛ كون الحرفة هي المصدر الأساس للعيش بعد الزراعة هذا مع ضمان تعليم خارجي لمن هم خارج العائلة دون شروط محددة<sup>63</sup>.

ونظراً لأهمية الحرفة تم إدراج صناعة الجلود ضمن فروع تخصصية في مركز التكوين المهني بالمنطقة؛ فلم يعد التدريب يقتصر على الحرفي وأسرته بل لابد من خطة منظمة تديرها مؤسسة التكوين، لأجل تمكين الراغبين في تعليم الحرفة بعيدا عن الحيز العائلي فقط مع الحفاظ على الحرفة من الاندثار، إلا أنها تعرف إقبالا ضئيلا لممارستها بفعل المتغيرات البيئية وانتشار التعليم وتعدد مصادر الارتزاق خلاف الحرفة عكس ما كان عليه الحال سابقا.

بهذا شكلت الأسرة قمة الهيكل التنظيمي للحرفة وطريقة لضمان جودة المنتج وغالبا ما يكون هناك تزواج بين أفراد العائلة لقوة الروابط القرابية بين العائلات الحرفية والتي تسعى للمحافظة على استمرارية الحرفة بين أفرادها، أما في الوقت الحاضر فأصبح أبناء الحرفيين جيلهم متعلمين ويلتحقون بالوظائف الحكومية، كل ذلك نتج عنه عدم الاعتناء بمهنة الأجداد غير الأمانة.



## 6-2) الخيوط المستخدمة للخياطة:

تستخرج الخيوط من الجلود قبل دباغتها كي لا تنقطع أثناء الخياطة، كما يستعان ببعض الخيوط الحريرية والتي تستورد على شكل كُبة غزل.

## 6-3) الكرتون:

الورق المقوى): يستعمل لتفصيل نماذج الأحذية المراد صنعها بمقاسات مختلفة متوفرة محليا .

## 6-4) الصمغ:

الغراء يحضر من الدقيق حيث يغلى على النار إلى درجة الاصفرار ويستعمل بعدها لعملية لصق القطع الجلدية، أما اليوم فيستعمل الغراء الاصطناعي<sup>68</sup>.

## 7) أدوات عمل الحرفي:

استعان الحرفي بأدوات تميزت ببساطتها ومحلية صنعها ولكنها فعالة في الوقت نفسه، حصل عليها الحرفي البسيط من محيط حرفته الشعبية تتماشى مع الواقع المعيشي للحرفي، وهي لا تستوجب مهارات خاصة لصنعها وكان الحرفي يعد أدواته بنفسه وإن كان بعضها يحتاج للمسكات الحداد والنجار النهائية ومن أهمها<sup>69</sup>:

**السكين:** مصنوع من الحديد والخشب يستعمل لقطع الجلد وتنظيفه من بقايا اللحم المتعلقة بالجلد كما يستخدم في تصميم الأشكال على الجلد .

**المقص:** مصنوع من الحديد يستعمل للمقص .

**المبرد:** مصنوع من الحديد والخشب ويستعمل لدعك الجلد وتمليسها .

**المثقب:** مصنوع من الحديد يستعمل في تثقيب الجلد وفي الزخرفة .

**كماشة (كلاية):** مصنوعة من الحديد تستخدم لنزع المسامير .

**مسمار:** مصنوع من الحديد يستخدم في الزخرفة والنقش على الجلد وضبط البطون .

**آلة الخياطة (ليشفة)** مصنوعة من الحديد

التقسيم الجنسي للعمل: ركزت الحرفة في المقام الأول على التقسيم الجنسي للعمل، وهو ما جعلها حكراً على الجنس الذكوري للخصوصية التي تميز العمل في الحرفة، بينما النساء لهن جزء محدد في العمل وليسست مسؤولة عنه ولا تمتلك القيادة في العمل عدا البعض القليل، وهذا التقسيم للعمل الحرفي عرفته المجتمعات البشرية عبر التاريخ في مختلف الحرف، وفي مصر عرفت صناعة الجلود نوعاً من الخصوصية الذكورية، بينما النساء نادراً ما وكل لهن العمل في الحرفة فالآباء أكثر حرصاً على توريث الحرفة لأبنائهم للحفاظ عليها<sup>64</sup>.

## 6) مصادر وأدوات عمل حرفة منطقة أولف:

مصادر المواد الأولية لعمل حرفة منطقة أولف:

## 6-1) الجلد الطبيعي والاصطناعي:

يعد الجلد من المصادر الأساسية في العمل وقد كان الحرفي يؤمن الجلد خاصة الخشن منه عن طريق القوافل التجارية، فقد مثلت الأبار ملتقى القوافل وأحد العناصر المهمة في تنشيط حركة القوافل التجارية التي اتخذت طرق ومسالك للعبور عبر الصحراء، فكانت بذلك توات أحد الطرق الهامة لمرور القوافل التي تتاجر في نقل العبيد والذهب وأصناف الجلود ومواد الصباغة المختلفة من بلاد السودان وإفريقيا السوداء<sup>65</sup>. ولاعتبار منطقة أولف من بين المناطق العبورية المهمة آنذاك للقوافل فهي تربط توات بأفريقيا عن طريق أقبلي بأولف إلى قاوا وتيمبكتوا بعين زيرة وطريق فرعي (من قاوا نحو أغادس وكانوا)<sup>66</sup>.

ساهمت بهذا القوافل في تأمين الجلود للحرفيين ولاسيما الجلود الخشنة، فيتم تحفيف اللحوم داخل جلد البقر وبعد استهلاك اللحم يستغل الجلد في صناعات مختلفة تعتمد على هذا النوع من الجلد. أما الجلد اللين (جلد الماعز) يؤمن من البيئة المحلية عن طريق الجزار مباشرة<sup>67</sup>.

وقد يلجأ الحرفيون لاستيراد الجلود الاصطناعية جاهزة نظراً لمشاكل الدباغة وقلة عطاء البيئة وندرة المواد للصباغة الجلد ومشاق الطرق التقليدية في تجهيز الجلد والحصول عليه عن ذي قبل.

## - أحذية تقليدية (الصباط):

فالصباط أو (الحذاء) التقليدي عبارة عن نوع من الأحذية مرتفعة الجوانب منها الرجالي والنسائي متعددة الاستعمالات ويسمى محلياً بالريحية ولها عدة أنواع والوان، وحسب الاستعمال لكل واحدة منها هناك الريحية الشتوية وهي مزيج من الصوف والجلد لها عدة استعمالات تلبس في الصيف والشتاء فهي تقوم مقام الحذاء والجورب والريحية الحمراء والصفراء تلبس في الأيام العادية وهناك نمط آخر يعرف بالريحية المقلوبة مصنوعة من الجهة الخلفية للجلد. وأخيراً بليغة العريس تأخذ اللون الأصفر في الغالب وهناك، كما أن البليغة يرتديها كبار السن كثيراً لسهولة ارتدائها ونزعها. والنساء أيضاً في الأيام العادية وفي المناسبات وهناك أنماط من البليغة منها المفتوحة والمطوية في الجوانب رجالية ونسائية.

- القرية : تصنع من جلد الغنم تستعمل لحفظ الماء وتبريده.
- الدلو: يصنع من الأغنام يستخدم لنقل الماء.
- الفرو: نوع من السجاد يستعمل لصلاة.
- الزطام (محفظة) تستخدم لحفظ النقود.
- الواغة: تصنع من الجلد وهي عبارة عن عصي تلتصق بالجلد تستخدم لوضع الأواني وصيانة الأثاث.
- الرقعة: تصنع من الجلد توضع تحت الرحى.

## ثالثاً: الإطار الميداني للدراسة:

### 1) إجراءات الدراسة :

1. منهج الدراسة : استعانة الباحثة بالمنهج الوصفي الذي يساعد على توفير بيانات مفصلة عن الظاهرة من أجل الوقوف على الواقع الاجتماعي والمهني لحرفي صناعة الجلود في منطقة أولف، كون الدراسة تنتمي إلى نمط الدراسات الوصفية وهي



ادوات عمل الحرفي

والخشب تستخدم في خياطة الجلد ويطلق عليها أيضاً المخراز وهي أداة مهمة تساعد الحرفي على إتقان عمله، بسيطة التركيب تتكون من مقبض خشبي ونصل معدني وله عدة أشكال مديية ومستقيمة ومنها الحادة.

- مفك براغي : مصنوع من الحديد والخشب لنزع المسامير غير صالحة.
- مطرقة خشيب : مصنوعة من الخشب تستعمل لطرق الجلد من أجل تمليسه.
- مطرقة حديدية : مصنوعة من الحديد تستخدم لتثبيت المسامير لربط القطع.

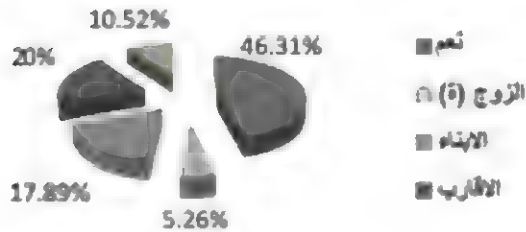
تباين الأدوات من حرفي لآخر ولكن الأدوات السابقة تعد أساسية لغالبية الحرفيين بالرغم من المستوى التقني البسيط الذي تتميز به مقارنة بالتطور الحاصل على مستوى تقنيات العمل، كوجود آلة كهربائية خاصة بالخياطة بدل الاستعانة باليد إلا أننا نجد الحرفي لازال متمسكاً بأدواته التقليدية المحلية الصنع، للحفاظ على الطابع التقليدي المحلي للمنتج وهو ما أثبتناه في الجانب الميداني لدراسة.

### 8) أنواع المنتوجات الجلدية بمنطقة أولف:

نعرج هنا إلى أهم المنتوجات الحرفية المستخلصة من الجلد والتي تفنن فيها حرفي براعة الحرفي وبيئته المحلية منها مايلي<sup>69</sup>:

نعم	44	46.31%
الزوج (ة)	05	5.26%
الأبناء	17	17.89%
الأقارب	19	20%
متمهين	10	10.52%
المجموع	951	100%

الشكل رقم (01) توزيع نسب المبحوثين  
حسب شكل ممارسة الحرفة



من خلال معطيات الجدول الأول نلاحظ غالبية الحرفيين لا يمارسون العمل بشكل فردي بأعلى نسبة قدرت بـ 53.67% احتلت نسبة 20% من الحرفيين الذين يلجئون لمساعدة الأقارب، بينما من يستعينون بأبنائهم قدرت نسبتهم بـ 17.89% في حين تقلصت النسبة تدريجياً من 10.52% للمتمهين و 5.26% لمن يعتمد على الزوج (ة) في العمل، بالمقابل مثلت 46.31% فقط لمن يعتمد على نفسه في أداء عمله كأقل نسبة يشير إليها الجدول .

ونرجع اعتماد غالبية الحرفيين على مساعدين إلى ما تتطلبه الحرفة، وهو ما يفسره الواقع وبشكل واسع النطاق لمشاركة الحرفي عائلته في العمل كمساعدين له أو متعلمين، كدليل على الرابطة القرابية بين الحرفيين والتعاون لإنجاز المنتج بشكله النهائي، وقد يلجأ الحرفي للأقارب كي لا يتكبد تكاليف ممتهين وهو ما تم مصادفته أثناء ملء الاستمارة تواجد لأبناء الحرفيين ولا سيما كبير السن والذين تفوق أعمارهم عن 50

نوع من البحوث تتضمن دراسة الحقائق المتعلقة بطبيعة خاصة أو مجموعة من الناس لأجل إعطاء تفسير دقيق لظاهرة وتحليلها كما وكيفاً مما يرسم واقعية الظاهرة .

2. مجتمع وعينة الدراسة: شملت الدراسة حرفي صناعة الجلود المتواجدون بشكل أساس بأولف بزاوية حينون تحديداً؛ كونها تحوي غالبية الحرفيين الناشطين في هذا المجال.

3. أدوات جمع المعطيات: تتنوع الأداة حسب نوع المعلومات المطلوبة، بهذا استدعت طبيعة الدراسة الاعتماد على أدوات بحثية متنوعة قصد الحصول على المعلومات الكافية منها:

4. المقابلة الشخصية: وتم الاعتماد عليها للحصول على بيانات مفصلة عن حرفي صناعة الجلود بشكل تلقائي مع الحرفيين لتفادي النقص المتعلق بالحرفة (صناعة الجلود) وتاريخها كما تم الاستعانة بوسيلة التسجيل (المسجلة) للإحاطة بجمل المعلومات المتعلقة بتطور الحرفة وأبعادها الاجتماعية والتنظيمية.

5. الملاحظة: تمكن من الحصول على معلومات واقعية ومعاينة مباشرة للحرفيين والسلوك الاجتماعي بينهم، للوقوف على مدى استمرارية بعض القيم الاجتماعية ومراقبة جو العمل وبعض الجوانب المحددة لطبيعة العمل وأسلوب أدائه.

6. استمارة مقابلة: تم الاعتماد عليها لوجود حرفيين كبير السن وهم لا يجيدون القراءة، ومن أجل ضمان إجابات موضوعية وفهم لمحتوى الاستمارة وزعت بعض الاستمارات على من لهم مستوى تعليمي للمأها ذاتياً.

## 2) الواقع الاجتماعي لحرفي صناعة

### الجلود بمنطقة أولف :

الاستمرار الاجتماعي لحرفة الجلود بمنطقة أولف

الجدول رقم (01) شكل ممارسة الحرفة

أجدادي، هي ما أثبتت منه، تراث منطقتي ولا بد أن أحافظ عليه) وغيرها من العبارات الكثيرة، التي يحايل من خلالها الحرفي تأكيد ارتباطه بالحرفة وأصلاتها والامتداد العائلي لها، بهذا يفرض عليه مواصلة مسيرة من تركوها له على حد قول أحد الحرفيين (أمانة الأجداد) لضمان استمراريتها.

الجدول رقم (03): طريقة تعلم الحرفة

شهادة	05	5.88%
الرقمية	09	10%
أيا من جد	64	71.11%
موهبة	12	13.33%
المجموع	90	100%



تتباين طرق تعلم الحرفة بين الحرفيين إما أن تكون عن طريق الوالدة، وهي الأكثر شيوعاً بين الغالبية الساحقة من الحرفيين حيث قدرت أعلى نسبة بـ 71.11 %، في حين من تلقاها عن طريق التكوين قدرت نسبتهم بـ 15.88 %، احتلت نسبة 10 % للراغبين في تعلمها ونسبة 5.88 % لمن كان غرضهم في تعلمها عن طريق التكوين لجرد الحصول على الشهادة التي تؤهلهم للعمل، وأقل نسبة شملت من كانت الموهبة طريقاً لتعلمهم الحرفة بنسبة قدرت بـ 13.33 %.

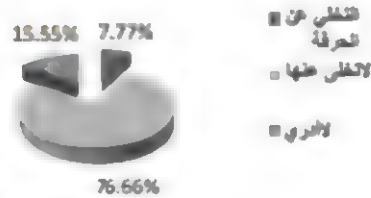
نرجح ارتفاع النسبة أعلاه، إلى ما يُمثله الامتداد العائلي للحرفة في الحفاظ عليها وضمان بقائها ولا سيما ضمن العائلة، وقد غرقت منطقة الدراسة انتشاراً موسعاً للعائلات الحرفية كانت ولا زالت تُعرف بالحرفة وواعها الطويل في ممارستهما والحريص

سنة؛ نظراً لضعف قدرته على مواصلة العمل كما عرفه سابقاً فليجأ غالبيتهم إلى الحرص على تواجدهم وإن لم يكونوا ممارسين فعليين للحرفة، إلا أنهم يتعلمون الحرفة أثناء قيامهم بجزء من العمل كذا في إطار العائلة أحياناً وفي وقت الفراغ وعن حين لآخر

الجدول رقم (02): رغبة الحرفي في التمسك بالحرفة أو التخلي عنها

التخلي عن المهنه	07	7.77%
لا اأخذ منها	69	76.66%
لا أدري	14	15.55%
المجموع	90	100%

**الشكل رقم (02) توزيع النسب حسب رغبة الحرفيين بالنسبة للحرفة**



يُعبّر غالبية الحرفيين عن عدم رغبتهم في التخلي عن الحرفة حتى ولو توفر لهم عمل آخر بأجر مرتفع بنسبة قدرت بـ 76.66 % بينما نسبة 15.55 % أبدوا تردد هم حيال أمر معتبرته مصيري ويستحيل الفصل فيه، في حين عبرت نسبة 7.77 % عن الحرفيين الذين أبدوا استعدادهم للتخلي عن الحرفة لأجل عمل آخر أكثر دخلاً منها.

تفسر هذا بالارتباط القوي بين الحرفي وحرفته، فهي تمثل جزءاً مكوناً لشخصيته ويعبر عن واقعته ونفسه حاضيه وهو ما يتفق عليه غالبية الحرفيين ممن تمت مقابلتهم أثناء التمرؤ الميداني.

ومن بين العبارات المصرح بها من قبلهم (مهنة

الجنس	الذكور	الإناث	الجنس	الذكور	الإناث	الجنس	الذكور	الإناث
أعزب	48	22.9%	11	68.75%	33	8.23%	04	
متزوج (ز)	40	21.42%	03	17.5%	35	9.52%	02	
أزمل	02	/	00	50%	01	50%	01	
المجموع	90	15.55%	14	76.66%	69	7.77%	07	

الجدول رقم (05): العلاقة بين رغبة الحرفي في (التمسك / التخلي) عن الحرفة والحالة العائلية

في ذلك احتكاكهم المباشر بالميدان العملي، ومحاولة منهم لتطوير عمل آباءهم والحفاظ عليه في غالب ما أشار له الحرفيون الراغبون في تعلم الحرفة في مثل قول أحد الحرفيين: النمو داخل عائلة حرفية فكان لابد من الحفاظ على إرث العائلة والحاجة، عدم وجود عمل للمساعدة الثب في العيش.

الجدول رقم (05): نحاول من خلال هذا الجدول معرفة مدى ارتباط قرار الحرفي في التمسك أو التخلي عن الحرفة بالحالة العائلية في حالة توفر عمل آخر بلجزم مرتفع في الحرفة الممارسة، بهذا نلاحظ نسبة 76.66% من الحرفيين يعبرون عن عدم تحليهم من ممارسة الحرفة حتى ولو توفر لهم عمل آخر بلجزم مرتفع، احتل المترجمون أعلى الترتيب بنسبة قدرها 97.5% نظراً لما تتضمنه هذه الفئة من مصاريف، ومجم الإعالة مقارنة بالفئات الأخرى بالمقابل عبر العزاب عن عدم تحليهم عن الحرفة بنسبة 56.9% وأخيراً بنسبة قدرها 50% للأزامل.

بينما نلاحظ انخفاضاً شديداً للحرفيين الذين أبدوا استعدادهم للتخلي عن الحرفة باختلاف حالاتهم الاجتماعية (عزاب، مترجمون، أزامل) بنسبة قدرها 7.77% وهي قليلة جداً مقارنة بمساقتها، وهو ما يعبر لنا عن أهمية الحرفة وما تمثله من خصوصية لكل حالة اجتماعية ولا سيما المترجمون.

على تعليمها لأبنائهم، من أجل الحفاظ على ثقافتها ضمن العائلة الواحدة؛ لهذا يكون الأمر طبيعياً أن يعبر غالبية الحرفيين عن ثورتهم للحرفة أبداً عن جد كدليل على اعتماد الحرفة حسب وجهة نظري.

الجدول رقم (04): رغبة الحرفي في تعلم الحرفة

رغبة منك	78	96.66%
مجهريها	12	13.33%
المجموع	90	100%

الشكل رقم (04) توزيع نسب المبحوثين رغبة الحرفي في تعلم الحرفة



تعبّر نسبة 96.66% عن غالبية الحرفيين الذين تعلموا الحرفة رغبة منهم بينما تشير نسبة 13.33% للحرفيين الذين أجبروا على تعلم الحرفة في كلاً طرق التعليم. ونرجع هذا إلى أن غالبية الحرفيين كان لهم فضول لتعلم الحرفة ومعرفة خباياها خاصة من كان التكوين سبباً لتعلمها، في حين من ورثوها كان سببهم



المرحلة		العدد		النسبة		المرحلة		العدد		النسبة	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
100	48	/	/	% 20.83	10	% 62.5	30	% 16.66	08	"20-35"	
100	19	% 36.84	07	% 26.31	05	% 26.31	05	% 10.52	02	"35-50"	
100	23	% 43.47	10	% 13.04	03	% 34.73	08	% 7.14	02	"50 - فما فوق"	
100	90	18.88	17	% 20	18	% 47.77	43	% 13.33	12	المجموع	

الجدول رقم (07) : العلاقة بين مدة مزاولة العمل (الخبرة) والسن

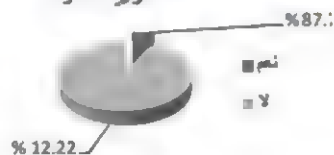
كطريقة بديلة أشار لها الحرفيون لضمان استمرارية الحرفة بخلاف توريثها.

الجدول رقم (07) : تشير بيانات الجدول الذي نسعى من خلاله لمعرفة أي الفئات العمرية هي أكبر خبرة من غيرها استناداً إلى مدة مزاولة الحرفة، ومن هنا نلاحظ أن نسبة 47.77 % من الحرفيين تتراوح خبرتهم ما بين 15-5 سنة احتلت الفئة العمرية 20-35 أعلى نسبة قدرها 62.5 % من أفراد العينة مقارنة بـ 34.7 % عبرت عنها الفئة العمرية 50 فما فوق، فمافوق تلتهم بأقل نسبة للفئة ما بين 35 - 50 بنسبة 26.31 %، في حين نلاحظ انخفاض تدريجي لمن تتراوح خبرتهم ما بين 15-30 بنسبة قدرها 20 % احتلت الفئة العمرية من 35-50 أعلى نسبة قدرها 26.31 % مع انخفاضاً تدريجياً للفئات الأخرى بنسب متوالية (20.83 % للفئة الأولى 13.4 % للفئة الثالثة)، بالمقابل من تفوق خبرتهم في الحرفة عن 30 سنة منخفضة جداً مقارنة بسابقتها بنسبة قدرها 18.88 %، وهو ترجعه للدراسة والحكمة الكبيرة للفئتين 35-50 و 50 فما فوق، رباعهم الطويل في الممارسة وهم بهذا يشكلون أطول مدة عمل (الخبرة) وأوسع معرفة بالحرفة وبخطاياها ومتطلبات الحرفة في حين نلاحظ انخفاضاً لمن لهم أقل من 05 سنوات خبرة بنسبة 13.33 % شكلت الفئة 20-35 أعلى نسبة قدرت بـ 16.66 % من أفراد العينة مقارنة بـ 10.52 % للفئة العمرية 35-50 وأخيراً 7.14 % شملت الفئة من 50 فما فوق.

الجدول رقم (06) : اعتبار التوارث شرط لاستمرارية الحرفة:

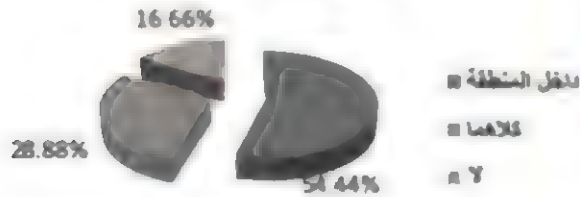
نعم	لا	المجموع
79	11	90
% 87.77	% 12.22	% 100

الشكل رقم (06) توزيع النسب حسب استمرارية الحرفة



غالبية الحرفيين يرون أن التوارث شرط أساسي لاستمرارية الحرفة بأعلى نسبة قدرت بـ 87.77 % في حين 12.22 % من الحرفيين لا يعتبرون التوارث شرطاً أساسياً لاستمرارية الحرفة، محارلة منهم لإخراج الحرفة من نطاقها العائلي وتشجيع من هم خارج العائلة على تعلمها لإعطاء طابع آخر للحرفة بخلاف العائلة، وذلك عن طريق التوعية بأهميتها أكثر من للمنطقة يعكس طابعها المحلي يدفع مختلف الشرائح الاجتماعية إلى تعلمها وتعليمها لكل من يرغب فيها

الشكل رقم (09) توزيع نسبي للعلاقة بين الحرفيين من نفس الحرفة



من خلال بيانات الجدول يتضح أن أعلى نسبة قدرت بـ 83.32% عبر فيها غالبية الحرفيين عن ارتباطهم في علاقة مع حرفيين آخرين من نفس الحرفة (صناعة الجلود)، غير أنها تقتصر بشكل كبير على الحرفيين من داخل المنطقة بنسبة قدرها 54.44% وهو ما يجد في نظري من دائرة معارف الحرفي في توسيع نطاق العمل خارج المنطقة، لانتطوع الحرفي على ذاته ضمن منطقتة أكثر من الانفتاح على حرفيين خارج الحيز الجغرافي، في حين من تربطهم علاقات داخلية وخارجية عن المنطقة قدرت نسبته بـ 28.88% وهي قليلة جداً مقارنة بسابقتها مع انخفاض شديد بنسبة 16.66% لمن أشاروا بأنهم لا يشكلون علاقات مع حرفيين من نفس الحرفة، وهو ما ضرجت به تحديد الحرفيات لأسباب سبق ذكرها بخصوص عمل المرأة في الحرفة؛ وبالتالي لا يتم التواصل بين الجنسين في العمل، حيث أشارت لهذا إحدى المبحوثات أن ذلك ملء الاستثمار بقولها: غالبية الحرفيين رجال مما لا يتيح التشارب بيننا، كما يعمل على جده ولا يهمه الآخر.

الجدول رقم (10): طبيعة العلاقة التي تربط بين الحرفيين:

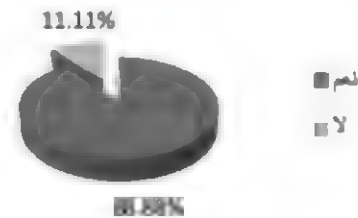
طبيعة العلاقة	عدد	النسبة المئوية
علاقة عمل فقط	23	23.71%
علاقة صداقة	34	35.05%
علاقة قرابة	40	41.23%
المجموع	90	100%

من خلال بيانات الجدول نحاول إبراز درجة القرابة بين الحرفيين تبعاً لطبيعة العلاقة التي تربطهم وهو

الجدول رقم (08): انتماء المبحوثين لعائلات حرفية:

انتماء المبحوثين لعائلات حرفية	عدد	النسبة المئوية
نعم	80	88.88%
لا	10	11.11%
المجموع	90	100%

الشكل رقم (08) توزيع نسب المبحوثين حسب انتمائهم لعائلات حرفية



شكلت نسبة 88.88% من الحرفيين ينتمون إلى عائلات حرفية، في حين مثلت نسبة 11.11% لمن لا ينتمون لعوائل عُرفت بالحرفة، من خلال معطيات الجدول وكما هو موضح أعلاه يتضح لنا الارتباط بين هذا النوع من الحرف (صناعة الجلود) والانتماء العائلي لممارسيها، ولإعداد الحرفة تاريخياً واجتماعياً وامتداد الحرفة وجذورها، ونرجع هذا إلى ما عُرفت به بعض العائلات في محافظتها أعلى تراث الأجداد لتُحرم أو مستمر عبر الأجيال، وهي بهذا تشكل ارتباط بين الانتماء العائلي وثقافية الحرفة نتيجة المحافظة والاستمرار في ممارستها وعراقة حرفيها إياها تكاثرها على عائلات كانت ولا زالت تمارس الحرفة.

### 3) العلاقات الاجتماعية بين الحرفيين والمجتمع:

الجدول رقم: (09) العلاقة بين الحرفيين من نفس الحرفة:

علاقة المبحوثين	عدد	النسبة المئوية
داخل المنطقة	49	54.44%
خارج المنطقة	00	00%
كلاهما	26	28.88%
لا	15	16.66%
المجموع	90	100%

تتقارب النسب الموضحة في الجدول بشكل عام، فالعمل الحرفي وبالأخص حرفة صناعة الجلود تقدم منزلاً متنوعاً حسب وجهة نظر الحرفيين، فهي تعمل على إنتاج حاجيات المجتمع<sup>22</sup> بنسبة 33.33% كاعلى نسبة يبرزها الجدول، بينما تملك الحرفة وسيلة للحفاظ على تقاليد وموروث المنطقة بنسبة 28.70%، في حين يشير البعض من الحرفيين إلى أهمية الحرفة في اكتساب مهارات وتعليم الحرفة بنسب متقاربة ما بين (19.44% و18.51%).

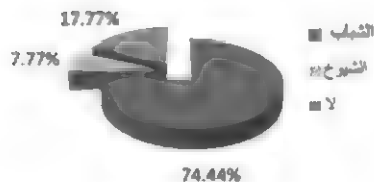
ونظراً لأهمية العمل في الحرفة تعددت المجالات التي يخدم بها الحرفي مجتمعه، فهو يسهم بالدرجة الأولى في تحقيق التنمية على مختلف الجوانب الاجتماعية بتوفير متطلبات المجتمع المتنوعة والاقتصادية في رواج المنتج وتوسعه.

#### رابعاً: نظرة المجتمع للحرفيين وممارسة الحرفة

الجدول رقم (12) الإقبال على ممارسة الحرفة:

الجنس	عدد	النسبة (%)
شباب	87	74.44%
شيوخ	07	7.77%
لا	16	17.77%
المجموع	90	100%

الشكل رقم (12) توزيع نسب المبحوثين الإقبال على ممارسة الحرفة



ما تؤكد به بيانات الجدول، حيث نلاحظ أعلى نسبة قدرت بـ 41.23% من الحرفيين تربطهم علاقة قرابة مقابل 35.05% تربطهم علاقة صداقة في حين مثلت 23.71% علاقة عمل فقط، بهذا تسهم الحرفة في تنمية التماسك الاجتماعي بين الأقارب وتحويل تفاعلهم للمستمر إلى طاقات إنتاجية، والحفاظ على استمرارية الحرفة، بالإضافة إلى توفير فرص تكوين صداقة وتقدير الآخرين وزمان العمل سواء كانوا أقارب أو غيرهم؛ بهذا تشكل علاقات غير رسمية ولا تحكمها ضوابط، بل هي عفوية تلقائية نتيجة الاحتكاك بين الحرفيين وهو ما يشجع به دور الحرفيين على التعاون والشعور بالانتماء لحرفة واحدة وما يوطد هذه العلاقات الجيدة والتقارب الأيكولوجي خاصة في السكن.

الجدول رقم (11) مساهمة عمل الحرفي بالنسبة للمجتمع:

النسبة (%)	عدد	إنتاج حاجات المجتمع
33.33%	36	إنتاج حاجات المجتمع
18.51%	20	تعليم الحرفة
19.44%	21	اكتساب مهارات
28.70%	31	الحفاظ على الموروث
/	/	لا
100%	108	المجموع

الشكل رقم (11) توزيع نسي لمساهمة عمل الحرفي بالنسبة للمجتمع

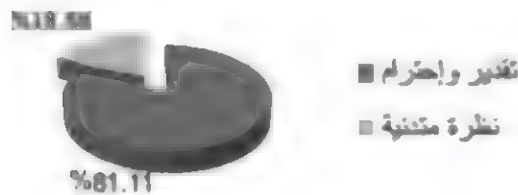


ممارسة الحرفة؛ فالعائلة تعد مشجعاً للحرفي وداعماً له للحفاظ على الصناعة.

الجدول رقم (14): نظرة المجتمع للحرفيين

نوع	عدد	النسبة المئوية
نظرة تقدير واحترام	73	81.11%
نظرة متدنية	17	18.88%
المجموع	90	100%

الشكل رقم (14) توزيع نسبي حسب نظرة المجتمع للحرفي



يرى معظم الحرفيين أن أفراد المجتمع يقدرون عملهم ويحترمونه بنسبة قدرها 81.11% لمن ينظر للحرفة وممارسيها بنظرة متدنية قدرت بـ 18.88%. وهذا ما يدل حسب رأيي أن المجتمع أصبح على وعي تام بأهمية الحرفة وممارسيها؛ وكون الحرفي يقوم بجهد بدني وفكري لإفادة المجتمع وتلبية متطلباته فهو يمارس مهنة نبيلة، لهذا لاحظت أثناء زيارتي الميدانية اعتزاز الحرفيين القوي بحرفتهم واقتارهم الواضح بممارسة هذا النشاط الحرفي الذي يقومون به.

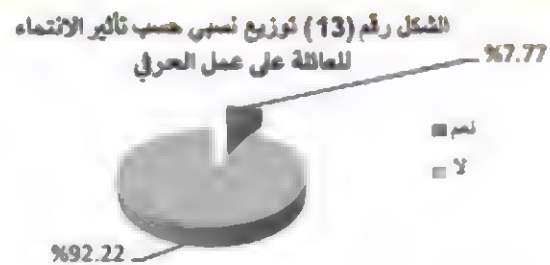
الاستنتاج الجزئي: من خلال تحليل جداول التساؤل المتعلق بالواقع الاجتماعي لحرفي صناعة الجلود بمنطقة أولف استخلصنا ما يلي:

غالبية الحرفيين يستعينون بأشخاص يساعدونهم في العمل، ولا سيما من أفراد العائلة كدليل على وجود خاصية المحافظة على الموروث الحرفي كعمل عائلي بالدرجة الأولى يشترك فيه جميع أفراد الأسرة، وتمثل بهذا الأسرة الوحدة الهيكلية

يتفق غالبية الحرفيين على أن الحرفة تعرف إقبالا مكثفاً لممارستها بنسبة قدرها 82.21% احتل فيها الشباب حصة الأسد بنسبة 74.44% بينما مثلت نسبة الإقبال من الشيوخ 7.77% مع انعدام تام للكهول، بالمقابل نجد انخفاضاً بنسبة 17.77% لمن يرون أن الحرفة لا تعرف إقبالا مطلقاً لممارستها مقارنة بمن أجابوا بوجوبها، بدعوى من أصحاب هذا الرأي أن الحرفة لم يعد لها أي اهتمام ولا سيما من الشباب لبحثهم عن العمل الذي يتطلب جهداً قليلاً ويوفر دخل أفضل واتجاه هذه الفئة (الشباب)، إلى البحث عن ما يتناسب وتحصيلها العلمي ورغبة بعض الآباء في تعليم أبنائهم أفضل من ممارستهم للحرفة، وأن الشيوخ هم فقط من لا زالوا مرتبطين بها.

الجدول رقم (13) تأثير الانتماء للعائلة على عمل الحرفي:

نوع	عدد	النسبة المئوية
نعم	07	7.77%
لا	83	92.22%
المجموع	90	100%



اتفقت الغالبية الساحقة من الحرفيين على أن لتمامهم العائلي لا يؤثر على عملهم بنسبة قدرت بـ 92.22% كأعلى نسبة يبرزها الجدول أعلاه، بينما نجد تدني ملحوظ بنسبة 7.77% فقط من أجابوا بتأثيرها.

نرجع هذا إلى بروز الوعي، والتفهم بين الحرفيين وعامة الناس؛ كون الحرفة في نظرهم مهنة شريفة تعبر عن أصالة ممارسيها وحبهم لمجتمعهم سعياً منهم لإبراز تراث المنطقة ولا وجود لأي حساسيات في



نعال تقليدية يرتدها الطوارق يطلق عليها اسم (ثمبا ثمبا)

وهو موضح في الجدول (08) أضف لذلك رغبة الحرفيين الشديدة في تبادل الخبرات مع بعضهم البعض للحفاظ على الحرفة وتطويرها.

- يساهم عمل الحرفي في ربطه بمحيطه الاجتماعي من خلال إنتاجه لمستلزماته بالدرجة الأولى؛ فالحرفي في خدمة مجتمعه وهو ما يعبر عنه عمل الحرفي كعملية تفاعلية بينه والمجتمع المحلي وهو ما أثبتناه ضمن الجدول (11).

يهتم الشباب بالحرفة كونهم الأكثر إقبالا في وجهة نظر غالبية الحرفيين، وهو يدل على احترام وتقدير الحرفة بدرجة الإقبال عليها، لما تمثله من أهمية في نظر مختلف الفئات العمرية والاجتماعية مع اعتزاز الحرفيين بعملهم وتقدير المجتمع لعملهم وهو ما أثبت ضمن الجدول (12)، (13)، (14).

أهم النتائج: يتميز الواقع الاجتماعي للحرفيين في صناعة الجلود بمنطقة مجموعة من التحديات تفرض على الحرفي التأقلم معها ومحاولة تطويرها وهو ما استخلصناه فيما يلي:

غالبية الحرفيين يستعينون بأشخاص يساعدونهم في العمل، ولا سيما من أفراد العائلة كدليل على وجود خاصية المحافظة على الموروث الحرفي كعمل عائلي بالدرجة الأولى يشترك فيه جميع أفراد الأسرة، وتمثل بهذا الأسرة الوحدة الهيكلية لاستمرارية الحرفة باعتمادها على التوارث بشكل كامل.

لاستمرارية الحرفة باعتمادها على التوارث بشكل كامل وهو ما تم إثباته في الجدول (01)، (02)، (04)، (05)، (07).

- تتميز الحرفة بطابعها الوراثي؛ كون الغالبية الساحقة من الحرفيين ينتمون لعائلات عرفت بممارسة الحرفة وارتباط الجرفي بعائلته لأقدميتها في ممارسة الحرفة، ولم تتوسع الحرفة بشكل واسع خارج هذه العوائل وإن كان فهو بشكل ضئيل جداً مقارنة بغيرها، وهم بذلك الأكثر محافظة على تناقلية الحرفة، وهو ما تم توضيحه ضمن الجدول (06)، (08).

فيما يخص العلاقات الاجتماعية بين الحرفيين والمجتمع نجد:

- أوضحت الدراسة الميدانية أن العلاقات الإنسانية بين الحرفيين اقتصر في الغالب على الحرفيين المحليين (داخل المنطقة) كأعلى نسبة عبر عنها الجدول (10)، وهو ما يفسر ارتباط الحرفيين بالمجتمع المحلي كونهم يعملون في الغالب جنبا إلى جنب، بفعل عملية التجاور الايكولوجي الذي يساهم في عملية التفاعل الاجتماعي، وهم يرتبطون في الغالب بعلاقات قرابة كأعلى نسبة مقارنة بالعلاقات الأخرى كتعبير على التماسك الاجتماعي والعائلي بين الحرفيين، بالإضافة إلى تقوية عنصر الانتماء العائلي للحرفة الواحدة





حذاء تقليدي

### خاتمة:

تكتمل هوية الإنسان بالتراث سواء كان مادياً أم معنوياً؛ فهو ضرورة إنسانية، وأحد ركائز الهوية التي من دونها يُصبح الإنسان كالريشة تتقاذفها الرياح، وقديم الإنسان هو تراثه وتاريخه الذي يُمثل المرايا العاكسة لوجوده. والتراث بشقيه وبالأخص جانب الحرف يكتسب يوماً بعد الآخر أهميته من كونه مصدراً للفخر بحضارات الأجداد، وبالتالي يُعد الحفاظ على التراث والعمل على تنميته خياراً استراتيجياً للدول النامية خصوصاً كبديل في التنمية ولاسيما الاعتناء بالحرفيين وتأمين أعمالهم.

فالتراث المادي، شأن الثقافة، يتغير ويتطور ويزداد ثراءً جيلاً بعد جيل، ولكن في ظل الحداثة والعولمة باتت كثيراً من أشكال التعبير ومظاهر التراث الثقافي المادي مهددة بالاندثار، وأصبحنا بحاجة لاتخاذ تدابير من أجل أن يظل هذا التراث جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الشعبية والهوية الوطنية، فنحن بحاجة لمحاولات جادة لإحياء وتطوير التراث ليُصبح في متناول الجيل الجديد، ويغدو منبعاً ثرياً يُساهم في تحقيق الثقافة والقومية العربية والهوية الإسلامية.

حاولت خلال دراستي هذه تجاوز المفهوم التقليدي للعمل الحرفي كموروث ثقافي مادي جامد يعبر عن مجرد بقايا الثرات إلى اعتباره أحد العوامل الأساسية المحركة لتنمية المجتمع الوطني عامة والمحلي خاصة، ولاسيما في ظل التدهور الاقتصادي.

- تتميز الحرفة بطابعها الوراثي؛ كون الغالبية الساحقة من الحرفيين ينتمون لعائلات عرفت بممارسة الحرفة وارتباط الحرفي بعائلته لأقدميتها في ممارسة الحرفة، ولم تتوسع الحرفة بشكل واسع خارج هذه العوائل وإن كان فهو بشكل ضئيل جداً مقارنة بغيرها، وهم بذلك الأكثر محافظة على تناقلية الحرفة.

فيما يخص العلاقات الاجتماعية بين الحرفيين والمجتمع نجد:

- أوضحت الدراسة الميدانية أن العلاقات الإنسانية بين الحرفيين اقتصر في الغالب على الحرفيين المحليين (داخل المنطقة)، وهو ما يفسر ارتباط الحرفيين بالمجتمع المحلي كونهم يعملون في الغالب جنباً إلى جنب، بفعل عملية التجاور الايكولوجي الذي يسهم في عملية التفاعل الاجتماعي، وهم يرتبطون في الغالب بعلاقات قرابة كأعلى نسبة مقارنة بالعلاقات الأخرى كتعبير على التماسك الاجتماعي والعائلي بين الحرفيين، بالإضافة إلى تقوية عنصر الانتماء العائلي للحرفة الواحدة.

- يساهم عمل الحرفي في ربطه بمحيطه الاجتماعي من خلال إنتاجه لمستلزماته بالدرجة الأولى؛ فالحرفي في خدمة مجتمعه وهو ما يعبر عنه عمل الحرفي كعملية تفاعلية بينه والمجتمع المحلي.

- يهتم الشباب بالحرفة كونهم الأكثر إقبالاً في وجهة نظر غالبية الحرفيين، وهو يدل على احترام وتقدير الحرفة بدرجة الإقبال عليها، لما تمثله من أهمية في نظر مختلف الفئات العمرية والاجتماعية مع اعتزاز الحرفيين بعملهم وتقدير المجتمع لعملهم.

- يتميز الواقع الاجتماعي للحرفيين في صناعة الجلود بمنطقة بمجموعة من التحديات تفرض على الحرفي التأقلم معها ومحاولة تطويرها، فالحرفة جزء من الموروثات المادية للمنطقة وهي محل تقدير واعتزاز من قبل العامة من الناس.

وقد أوصت الدراسة بجملة من التوصيات أهمها:

تفعيل دور المعارض لدفع التواصل بين الحرفيين وبالأخص حرفي صناعة الجلود كما هو موجود بالمناطق الشمالية، من أجل ترقية الحرفة مع توسيع لدائرة معارف الحرفي بشكل فعلي ليكون بذلك مجال تبادل ثقافي واجتماعي، وشبكة الاحتكاك بين الحرفيين من مختلف المناطق سواء كان محلي أو إقليمي أو حتى خارج الوطن لتنشيط البعد السياحي والتعريف بالمنتوج.

تكثيف المهرجانات بمختلف أصنافها تماشياً مع قدرات الحرفيين البسطاء وتوسيع نطاق المشاركة، وعدم اقتصرها على من لهم خبرات فقط مع تشجيع مختلف الممارسين للحرفة على الانخراط ضمن العمل الرسمي .

العمل على تكثيف الحضور الدائم للمنتجات الجلدية لمنطقة أولف بالمعارض والتظاهرات، مع إطلاق حملات دعائية لمنتجات المنطقة خاصة على الشبكة العنكبوتية ومواقع التواصل الاجتماعية للتعريف بالمنتوج المحلي وتسويقه.

تحسين وضع الحرفي: من خلال رفع قدراته ومهاراته وكفاءته الأدائية، كما يجب تحسين الوضع الاجتماعي له ولعائلته والعمل على توفير الرعاية لهم.

تحسين أوضاع الحرفة: من خلال رفع الشأن الاجتماعي لأصحاب الحرفة الموروثة وتأسيس نقابة عمالية فنية لهم.

تفعيل الجانب التوثيقي العلمي عن طريق تدوين وتجميع المعطيات الكافية عن الحرفة والحرفيين وتوفير مادة علمية ومرجعية موثقة تساعد الطلبة والباحثين في هذا المجال، كي لا تقع في أخطاء من سبقونا.

القضاء على الفوارق الطبقيّة الحرفية وجعل الحرفة مكون مجتمعي أكثر منها مكون شخصي، فالحرفة ليست ملكاً للحرفي بذاته ولغته التي يتقنها، بل هي تشكل نسيجاً ثقافياً عاماً يعبر عن البيئة المحلية ومنظومة خاصة تشكل الشخصية المحلية وكذا الوطنية عامة .

1. طه نجم، علم الاجتماع المعرفة (2004)، (دراسة في مقولة الوعي الأيديولوجي)، دار المعرفة الجامعية، ط1 الإسكندرية، ص 125
2. أبي الفضل جمال الدين بن محمد ابن منظور، لسان العرب، مادة (حرف)، دار صادر- بيروت، ص 371.
3. بشير إبراهيم الدعيس (2004)، الصناعات التقليدية والجذب السياحي في البحر المتوسط، دراسات وبحوث في الانثروبولوجيا الاقتصادية، البيطار للنشر والتوزيع، ط1، ص 29.
4. محمد بشير علي، القاموس الاقتصادي، (1985) عربي-إنجليزي، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، ط1، بيروت، ص 252.
5. سيد حنفي عوض، (1985) العمل وقضايا الصناعة في الإسلام، ج1، المكتب العالمي للكمبيوتر للنشر، ص 18.
6. المنظمة العربية للتنمية الإدارية، أوراق عمل ندوة المشروعات الصغيرة والمتوسطة في الوطن العربي، القاهرة- مصر، ب-ت، ص 12.
7. المنظمة العربية للتنمية الإدارية، مرجع سبق ذكره، ص 12.
8. يوسف محمد عبد القادر، الحفاظ على الموروث الثقافي والحضاري وسبيل تنميته، الهيئة العليا للآثار والمتاحف والمخطوطات، جامعة صنعاء، ص 03.
9. فاروق أحمد مصطفى ومرفت العمشاي، مرجع سبق ذكره، ص 242.
10. بشير إبراهيم الدعيس، مرجع سبق ذكره، ص 30
11. أبي الفضل جمال الدين محمد ابن منظور، مرجع سبق ذكره، (مادة عمل)، مج 11، ص 474.

أ. أحلام أبو زيد - مصر

## دراسات شعبية في سلسلة الموسوعة الثقافية العراقية... وأضواء جديدة على الحكاية المغربية

نعرض في هذا العدد لمجموعة كتب صدرت عن "الموسوعة الثقافية" وهي سلسلة ثقافية شهرية تتناول مختلف العلوم والفنون والآداب، تصدر عن دار الشئون الثقافية العامة ببغداد. وقد وقعنا على مجموعة من الإصدارات التي اهتمت بقنون الموسيقى والغناء والألعاب الشعبية العراقية ضمن هذه السلسلة، والتي قد لا نجد حولها معلومات كافية على مواقع شبكة المعلومات الدولية، ومن ثم فإن عرضها في جديد النشر قد يفيد المختصين في مجال الثقافة الشعبية من ناحية والقارئ العام من ناحية أخرى، خاصة أن المادة العلمية لهذه السلسلة كتبت في لغة سهلة، إلى جانب التزامها بالمصادر المرجعية الموثقة. وفي رحلة إلى شمال أفريقيا وقعنا على دراسة جديدة في بحث الحكاية الشعبية المغربية، لتتعرف على أصول هذه الحكايات، وأبعادها الاجتماعية وتداخلها مع الأساطير والأحلام والاستيهام والأجناس السردية. وكما يسجل الكتاب فإن عالم الحكاية الشعبية هو





في الحلة في فترة تقع بين عامي 1960 و1990، حيث اعتاد الأطفال ممارسة ألعابهم إما في الساحات القريبة من منازلهم، أو في الزقاق أمام بيوتهم، أو في باحة البيت (الحوش) فيما إذا كان واسعاً ومناسباً لممارسة اللعب. وكانوا يلعبون العديد من الألعاب التي تنمي قدراتهم ومواهبهم، وتمنحهم المزيد من الصحة والعافية، وتغمرهم بالفرح والسعادة. وتختلف الألعاب الشعبية عن بعضها من حيث المضمون وطريقة الأداء، وتمارس من قبل الصغار ذكوراً وإناثاً على حد سواء، وإن كان هناك تخصص في بعض الألعاب، أي أن منها ما يمارس من قبل الإناث فقط ومنها ما يمارس من قبل الذكور والإناث معاً. كما أن الألعاب تختلف في أوقات لعبها فمنها ألعاب صيفية تمارس في الهواء الطلق، ومنها ألعاب شتوية تمارس في حجرات البيوت عند تجمع العائلة، ومنها ألعاب موسمية تمارس مرة واحدة في السنة، ومنها ما يخص مناسبات معينة، ومنها ما هو دائم يمارس في كل وقت... ويذكر المؤلف أنه قد شارك في ممارسة هذه الألعاب في الحلة في واحدة من أقدم محلاتها وهي محلة "التعيس"، حيث شاهد عن قرب الكثير من ألعاب البنات تلعب في المحلة أو بين البنات من الأقارب، وقد صنف الألعاب كما شاهدها وسجلها إلى أربع مجاميع، تشمل الفصول الأربعة للكتاب، حيث حرص على تسجيل أسماء الألعاب كما يتداولها الأطفال، وقد جاءت على النحو التالي:

عالم خفي الملامح تتناسل قضاياها باستمرار، مما جعله قبلة لمقاربات متعددة، تجد فيها غايتها ألّه مرآة الحياة العامة التي تعيشها الجماعة بكل مكوناتها.

### الألعاب الشعبية في الحلة:

صدر عام 2016 عن سلسلة الموسوعة الثقافية رقم 155 الطبعة الأولى لكتاب الألعاب الشعبية لأولاد وبنات مدينة الحلة (1960-1990) للمؤلف محمد حمزة العذاري، ويقع الكتاب في 207 صفحة من القطع الصغير. ويشير المؤلف إلى أن الألعاب المتضمنة بالكتاب قد مارسها وهو طفل في منطقة "الحلة" ومن ثم فقد وضع كتابه بعد أن استشعر طغيان الإعلام والتكنولوجيا على فكر الأطفال وانفصالهم عن تاريخهم وهويتهم الثقافية، فالألعاب في الحاضر اختلفت في الشكل والجوهر عن الماضي، وذلك بعد أن غزت البيوت والصالات الألعاب الإلكترونية وغيرها، فهي ألعاب تؤدي في أماكن ضيقة مغلقة ليست فيها حركة لعضلات الجسم ولا تعتمد على القوة البدنية أو تنميتها، وإن كان البعض من ألعاب الأُمس موجوداً في الوقت الحاضر إلا أنها محدودة وتمارس في مناطق دون أخرى. ويؤكد المؤلف على أن ما يهمنا من التراث هو الألعاب الشعبية التراثية، وبالتحديد تلك الألعاب الخاصة بالأطفال التي تناقلتها الأجيال عبر العصور، ونمتها وطورتها بما يتلاءم والتطور الحاصل في تلك العصور عبر الزمن. وتبدو أصالة تلك الألعاب واتّماؤها إلى عصور قديمة واضحة جداً من خلال انتشارها بشكل ملفت للنظر فهي موجودة في كافة بقاع وطننا العربي، وتُلعَب بالأسلوب ذاته في العراق ودول الخليج وفلسطين والشام والمغرب العربي واليمن، إلا أن اختلاف اللهجات غيرت أسمائها، وإن كان ذلك يدل على شيء فهو الدليل الأكيد على أن منبعها واحد هو الحضارة العربية والإسلامية عبر العصور.

ويسجل العذاري العادات المرتبطة بالألعاب الأطفال



## أولاً: ألعاب الانتخابات:

وهي الألعاب الخاصة بانتخاب من سيبدأ اللعبة، وهناك طرق عدة لهذا النوع من الألعاب، حيث تمثل "قرعة" من أجل تحديد الفريق الذي سيبدأ باللعب أو الشخص الذي سيبدأ باللعب، ومنها "المحاججة أو الحجة: ويقولون (ياله خل تتحاجج) أي تعالوا نتحاجج، وتتم بأن يمسك اللاعبون بأيادي بعضهم ثلاثة ثلاثة، وذلك بأن يضع كل منهم يده اليسرى باليد اليمنى لزميله أو زميلته، ويعملون مثلثاً متساوي الأضلاع ثم يحركون أيديهم إلى الأعلى والأسفل وهم يرددون:

حجة الله والرسول ما بينه واحد زاغول ..

وتستمر طقوس اللعبة لمرحلة الاختيار. وقد يتم الانتخاب باستخدام العملة المعدنية، أو بواسطة الزهر وذلك بالحصول على (الشيش) وهو الوجه الذي يحمل ست نقاط، أو "دو شيش" في حالة كون اللعبة تلعب بزهرين، ومن تلك الألعاب لعبة "الحية ودرج" و لعبة "الليدو" وغيرها.

## ثانياً: الألعاب الشعبية القديمة:

ويقصد المؤلف بالألعاب القديمة تلك الألعاب المتوارثة عبر الأجيال لعشرات بل مئات السنين، والخاصة بالأطفال والصبية في مدينة الحلة التي كانت معروفة بين الناس، ويلعبها أولاد محلاتها في تلك الفترة التي حددها المؤلف - الذي يؤكد دوماً على أنه مارسها مع الإخوة والأقارب في البيت أو مع الأقران أو في المدرسة الابتدائي. وتشمل ألعاب: امصبحكم بالخير - باجر عيد ونعيد - بلي .. يلبول .. بلي - بيت بيوت - توكي ومحلّق - جرّ الحبل - الجعاب - الجقلبمبة - الجلكة - جنجلي بجنجلي - حدية بدية - حزورات - حنجيلة كافي - الدعبل أو الدعابل - دكي الملوّح - الركيضان - السباحة - سمبيلة السمبيلة - سه سه سه سه سه سه سه - شدة ياورد شدة - شرطة وحرامية - الصكله - صندوقه العالي - طباخ .. طباخ - طم اخريزه - الطيارة الورقية - غميضان وختيلان - الغميضه - فرارة الخيط (الخدروف) - قطار السريع - القفز بالحبل -

كرة القدم - الكزوة - اللعابات - المحببس - المرصع - النكيرة - النون والكلكلي - هوس .. هوس - يحمصه يزييبة - ايكول سلمان.

## ثالثاً: الألعاب الشعبية الحديثة:

وهي تلك الألعاب التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين نتيجة التطور العلمي والتكنولوجي، ومنها ألعاب: أريد لون - بايسكلات - تايرات - التصاوير والطرق - التلفون - الجرخ - الجفرة - الحيه ودرج - سبعة والبيضة - الشطح - الطكطاكية - الطين الاصطناعي - العربانه - الفيشه - الليدو - لعبة الميكانو والمكعبات - الرزق ورق.

## رابعاً: ألعاب الأعياد:

وهي الألعاب التي كانت تلعب في الحلة أيام عيد الفطر وعيد الأضحى، وهي ألعاب متعددة وبسيطة بساطة العيش في ذلك الوقت، حيث قلّة الإمكانيات والحالة المادية المتواضعة لأغلب العوائل. ومن هذه الألعاب: الباييسكلات - دياب الهوه - المراجيح - نركب بالعربانه - النفاخات.

واستخلص بعض الوظائف المرتبطة بهذه الألعاب، حيث لاحظ بعض المهارات التي يكتسبها الأطفال من خلال ممارستهم لبعض الألعاب منها مهارة التصوير، وتظهر في لعبتي (الدعبل) و (الجعاب)، ومهارة التفكير وتنمية الذكاء، وتتضح في لعبتي (الدعبل) و (الجلكة)، كما يكتسب الطفل مهارة استخدام الحواس كالسمع والتركيز من خلالها كما في لعبتي (الختيلة) و (الغميضان). أما القدرة على التحمل والمقاومة وتنمية القدرة على التوازن الجسدي فتظهر في لعبة (الحنجيله كافي) و (سباق الركض) و (جر الحبل). وقد حرص المؤلف في كل لعبة على تسجيل وصفاً دقيقاً لها مع تسجيل قوانين كل لعبة ومراحلها مع بعض الصور للتوضيح، كما سجل بعض النصوص والأهازيج المصاحبة لتلك الألعاب، مثال:

(لعبة شدة ياورد شدة) تلعب من قبل البنات وعدد اللاعبات غير محدد، حيث يجلسن على شكل





المحفز الكبير في بذل الجهد يرافقه الغناء الجماعي الذي يشحذ الهمم، وذلك في عمليات إنزال الكايات إلى النهر وعمليات الحصاد وجني التمور، وعمليات السخرة والفرقة في بناء بيت أو أدامة النواعير، وفي عمليات نقل القير في دجاجير الليالي المظلمة، وعلى صوت الأجراس المعلقة في رقاب الحمير. كما تُنشد أغان عذبة في أثناء عملية تهبيش الحنطة في الميحنة أو جرش البرغل في الرحي، إذ يبعث صوتها في النفوس شجوناً فتطربها.. وينشد الحايك وهو يعمل بجومته أغان غاية في الروعة والعذوبة، أو في السفر في الكايات المنحدرة نحو جنوب العراق. ويشير المؤلف إلى الأغاني المرتبطة باحتفالات الأعراس حيث طول فترة أيام العرس التي تتجاوز السبعة وما يرافق ذلك من غناء ولعب في عصاري الأيام ولياليها وحركة سير (السرايدج) أصدقاء العريس المرافقين له قبل أيام عرسه إلى ما بعد انتهاء أيامه السبعة، فهم يرافقونه ابتداء من زفة العريس وما يصاحبها من هواسات شعبية وغناء وإقامة الدعوات والعزائم وغنائهم في دروب البساتين، كل هذا يشيع البهجة في النفوس.

ويستطرد عبد الرحمن جمعة في وصف الحياة الشعبية في هيت وارتباطها بالغناء الشعبي مشيراً إلى أن وجود ساحات في المدينة قد ساهم في انتشار الغناء الشعبي، فكانت ملتقى العشاق ومحبي اللعب والطرب، حيث كان الرجال هم الذين

دائرة وتقوم إحداهن التي تم انتخابها بالقرعة (الحجة) بالهرولة والدوران حول الدائرة وهي تلشد:

- شدة يا ورد.. فتجيبها الجالسات.. شدة:

- منيه الورد شدة:

- فلانة الورد (وتذكر اسم واحدة من الجالسات) ثم تجيبها الجالسات: شدة:

- ضحكاتها ورد شدة:

- كعدتها ورد شدة:

- كومتها ورد شدة:

- فتنهض البنت التي ذكر اسمها ثم تقول الأولى:

- دورتها ورد شدة.

فتبدأ بالدوران ولكن عكس دوران الأولى، بينما تجلس البنت الأولى في مكان البنت التي نهضت، ثم تعاد الكرة بذكر اسم بنت أخرى حتى يأتي الدور على جميعهن.. وتنتهي اللعبة.

### الأغاني الشعبية في هيت:

وصدر عام 2014 كتاب "الأغاني والألعاب الشعبية في هيت لعبد الرحمن جمعة الهيتي، عن سلسلة الموسوعة الثقافية رقم 138، في 118 صفحة. والكتاب يتخذ المنهج نفسه المرتبط باستدعاء الذاكرة التي شاركت في ترديد الأغاني والأهازيج، وممارست الألعاب الشعبية منذ عقد السيليات حتى الآن، غير أننا قد انتقلنا الآن إلى منطقة أخرى في العراق الشقيق وهي مدينة "هيت" التي تتسع للكثير من الممارسات والعادات والتقاليد والفنون والحرف الشعبية. ويقدم المؤلف وصفاً لمدينة هيت مرتبطاً بإيقاع الحياة الشعبية المغناة، فهي المدينة مهن وصناعات شعبية عديدة، وكان العمل فيها جماعياً يتطلب الكثير من التألف والتكاتف لإنجاز أكثر، فكانت ترافق هذا العمل الجماعي أغان غاية في البساطة والأداء في مفرداتها وألحانها، فهي

الوحيد امه - الهيركله - الهجع / اشرب كاسك /  
للمولف اسهردوم - خدري الشاي - يباع الورد /  
ام جرغد المايل اللومة / اللومة - اغنية الشمول -  
الساس - الإبوذية .

وقد حرص المؤلف على تسجيل نص الأغنية  
وكيفية تأديتها، وبعضاً من تاريخها، وعمّا إذا كان  
يُصاحبها عنصر الرقص، أو إذا كان يؤديها الرجال أو  
النساء أو كليهما. وعلى سبيل المثال يصف الأغنية  
الأولى (الميجنة) بأنها من أغاني مدينة هيت وأغاني  
الفرات لم يُعرف مؤلفها، يؤديها الرجال والنساء معاً  
مع صفقات خفيفة بالأيدي وتمايل في الجسم. شاع  
غناؤها حتى وقت قريب وما زال بعض العوائل تغنيها  
في أعراس أبنائها، ويلازمها الرقص البريء، وهي تغنى  
على نغم العجم (ماهوري)، ويسجل نص الأغنية  
الذي يحتوي أربعة عشر بيتاً بدأت بـ:

الميج يابو الميج يابو الميجنة

لا تعني يا وليفي جيت انه

يا ريام الواردة مشهد على

ومن عيون الناس يحفظهم على

يا ريام الورد مشمش وتين

وناسفة زليفة على الكتف اليمين

هاتلي المصحف واحلفاك يمين

مايطب البيت غيرانت وانا... إلخ

كما يسجل المؤلف بعض الأغاني ذات الأبيات  
القصيرة دون أن يلتزم بشروحات لها ربما لشيوخها  
وبساطتها وقصر كلماتها، مثل أغنية "الهجع" التي  
تقول كلماتها:

اجلبنك ياليلي اتنعش تجليب

تنام المسعده وتكول مدريب

وأغنية:

بسكوت اون بسكوت ما ورج أحد

فاضحني دمع العين يسكب ع الخد

يمسكون بزمام الأمور في انتظام سير اللعب، ودعوة  
الآخرين إلى الالتزام بقواعد الأدب وسير أداء الوصلات  
الغنائية في الجوي والمولية والساس.. ومن أسباب  
شيوخ الغناء في المنطقة وجود النواخير المختلفة في  
سرعة دوران الواحد عن الآخر، وما تحدثه كل واحدة  
من هذه النواخير من أصوات موسيقية نتيجة  
دورانها بقوة الماء، فتسمع نغمات موسيقية تشبه  
سيمفونية رائعة لأعظم فنان هو الطبيعة. كما أن  
للنساء في هيت أغاني خاصة، فهن يهددن الوليد في  
مهده بأنغام شجية وأغان رائعة، ومنهن من يغنين  
في الأفراح والأعراس غناءً جماعياً، أو عند ختان  
أبنائهن، أو ينشدن في الاحتفال عند قدوم الحاج  
من مكة المكرمة، أو عند فوز أبنائهن في المسابقات  
الرياضية وفي تفوقهم المدرسي أو الديني بعد ختم  
القرآن الكريم. وكان إذا اتفق أربعة شبان على لعب  
الجوي في بستان (ناعور شوكة) فإنهم يقيمون  
اللعب، وسرعان ما يزداد عددهم ليصبح أكثر من  
أربعين شاباً ورجلاً، يلعبون ويغنون ولا يربو عشاؤهم  
في بيوتهم عن حساء عدس أو ماش أو الهرطمان..  
وكان يأتي إلى مدينة هيت مغنون متجولون يحملون  
الربابة فاستلطف الهيّتي أصوات هؤلاء، فكانوا  
يكرمونه على أغانيهم التي تطربهم وتدخل السرور  
إلى نفوسهم.

ويتألف الكتاب من حوالي أربعين أغنية شعبية،  
وعشرين لعبة.. غير أن المؤلف اهتم في مقدمته  
أكثر بالأغاني الشعبية التي سجل بعضها باسمها  
في سياقها الشعبي فجاء ترتيب الأغاني على النحو  
التالي: الميجنة - المولية - هلا يانور عيوني - يا ام  
اردانه - الميمر - الشوملي - اللاله ولاله ولاله - من  
يادرب - الوجن - الكسلة - البلوي بعشرته - اكعد  
ياناي - العيديه - خايب هو - على اللاي لوي - جان  
الكلب - بالمال بالمالية - يهدر هديري - ابن عمي -  
ابنيه وبابنيه - يادربول السيارة / الراوية - ابو جناغ.  
هوسة (بالمختار احمد امنا) - على سناسل - المكحلة -  
لول بعد ليل يا عيني - يا وريقة بالطبشي - يالبنية  
يالبنية - نخلة طويلة - خشف النحرني / اليهودلك -



والتقليدية في التريّة" لمؤلفه حسام يعقوب اسحق، تحت رقم 119، في 143 صفحة. ويشير المؤلف إلى أن هذا البحث يركز على استعمال الآلات الشعبية والتقليدية العراقية القديمة، التي يمكن تصنيعها محلياً، ومنها ما باستطاعة الأطفال صناعته بأنفسهم، في البيت أو الصف، وإشراف المعلم، لأن صناعة الآلة الشعبية، وتعلم العزف عليها جماعياً، يهيئ للطفل فرص تعلم موسيقاه الشعبية عن كثب، وبشكل غير مباشر. كما يهتم البحث بتوجيه المربين الموسيقيين نحو استثارة الأطفال لاكتشاف الأصوات الموسيقية من يئتهم، ابتداءً بالأصوات المألوفة، التي يمكن أن يؤدوها بأطرافهم (الأيدي والأرجل) وبأبدانهم وحلوهم، وانتهاءً بالأصوات التي تصدر عن الآلات الموسيقية الشعبية، لجعل الطبيعة أساساً للمعرفة الموسيقية الابتدائية، ولكي يتعلم الأطفال إدراك العلاقة السببية للأصوات (حدثها وشدتها وجرسها).

ويقدم حسام يعقوب بعض التوجيهات العامة في طرق تدريس الآلات، مشيراً إلى أن صيغ التعرف على الآلات الموسيقية الشعبية وممارستها تتنوع حسب سن الطفل، فإذا كان لأطفال الصفوف المتدئة (الأول والثاني)، الإكثار من استخدام آلات الإيقاع، فإن أطفال الصفوف الوسطى (الثالث والرابع) والعليا (الخامس والسادس) يتعرفون

أما الجزء الخاص بالألعاب الشعبية فقد سجل المؤلف ما يقرب من عشرين لعبة، واهتم بشرح قواعدها وأدائها ومراحلها، وشرح بعض المفردات المستغلقة فيها. وقد جاءت مجموعة الألعاب بالكتاب تحمل العناوين التالية: لعبة الخوزل - لعبة صمينة صمينة - لعبة النزل يادود النمل - حوس عجريب - لعبة الأفرار والغيبة - دوردهانه - لعبة الكعاب - لعبة الدعبل / الأورطة / النكيرة - الطيارة الورقية - عشة وعصفورة - المشاويش (المصاريع) - لعبة الحاح - لعبة الكورة - المفقاس (مصيد الطيور المهاجرة) - الشقة - النشابة - ألعاب الذكاء - لعبة صينية - المحببس - الألعاب النهرية - ألعاب أخرى. ويشير المؤلف إلى أن الكثير من واضعي الألعاب المسلية اعتمد على تطوير وتنمية القوى الجسمانية للإنسان، وإظهارها بمظهر ترقى به ليكون ذا قوة بدنية وعقلية متطورة لخلق فتوة ممتازة صحة وعافية مدافعة عن مذهبهم الصغيرة ضد هجمات اللصوص، خاصة في الفترة المظلمة أو أواخر أيام الدولة العثمانية. فابتكرت ألعاباً تعنى بذلك إضافة إلى أنها تعتمد في بعضها على الكر والفر والخوزل وقطع الإمداد، فتجسدت في ألعاب الخوزل والتدريب على التخفي والتنصت والحدس، وذلك في لعبتي (الغبية والنزل يادود النمل). والتأكيد على التدريب الرياضي وبناء القدرة الجسمانية في لعبة (صمينة الصمينة) ذات الاستمرارية العالية في الأداء، وتدريبات الفتيان والشباب على الركض والمطاوله فيه في لعبة الإفرار وسباق الخيل وألعاب السباحة، والتأكيد على حسن التصويب إلى الهدف بتكرار لعب المشاويش (الألعاب العظيمة)، وهذه كلها تصب في تنمية القدرات الجسدية لبناء الفتوة العربية التي درجت عليها العوائل في مدينة هيت.

### آلات الأطفال الموسيقية

وصدر عن سلسلة الموسوعة الثقافية عام 2012 كتاب "آلات الأطفال الموسيقية الشعبية

من النوبة بما يقارب الثلث) - المرواس (الطيبيل الصغير) - الطيبيل. أما الآلات الاحتكاكية فمنها: الوغواغة، ثم المستجيبة ومنها: المشط - الزمارة. أما آلات الموسيقى الشعبية المصوتة، فتصنف إلى عدة أنواع هي: الجوفية، ومنها: الجحلة - الأضيص. ثم الحفيفية، ومنها: الكشاشة - الأكياس. ثم المقرشة، ومنه: الجوز - الخشخشة - إطار الرق - الخرخشة - الشنشانة. ثم المفرقة، ومنها: اللسان - الأصابع - ورق الورد - البالون المنفجر - القنينة - المطاطة - الفناجين - الطوب. أما المخروطة والمحكوكة، فمنها: المسننات - القصبة - الطقطقة - عجلة الدراجة - المسامير - المصقلة - غطاء الكولا. ثم الآلات المصفقة، ومنها: الكف - الركبة - القدم - القيقاب - الصفاقات - الكستناء - الصندوق - الشخاطة (علبة الثقب) - جوز الهند - الملاعق - الطير الخشي - الصنجات - الشكشات - الكماشة - الصنوج. أما الآلات الجرسية فمنها: الأجراس - النواقيس - الكاسات - الصيص. ثم قسم الآلات الصفحية والصنجية إلى: الصفيحة المعدنية - علبة الصفيح - الصينية - أواني الطبيع - الصنج. ثم الآلات الحجرية، ومنها: الحصى - الزجاجية. والآلات الخشبية، ومنها: لوح الخشب - الخشبية (الكسيلفون) - الرحلة المدرسية - العلب - القصبة (الكسيلفون القصي). ثم الآلات المعدنية ومنها: المعدنية (الميتالفون) - الجلاجل - الجريسات - المراوح - الهاون - المثلث. وأخيراً الآلات النابضة، ومنها: النابض - السانسة. وقد حرص المؤلف في عرضه لآلات الموسيقى بالكتاب على توثيق كل آلة مبيئاً: اسم المادة التي تصنع منها، وصفة الأداء وكيفيته، وشكل الأداة وكيفية استعمالها، ومكانة الآلة الموسيقية، ومحاكاة الصوت الصادر عن الأداة أو الآلة الموسيقية، ثم الغرض من استعمال الآلة، مع صورة خطية لكل آلة.

مثال: (الوغواغة) بودقة من الفخار قطرها 4 - 7 سم، تغطي فوهتها بغشاء جلدي، يلصق بالصمغ، وتخترق الغشاء من المركز خصلة من

على آلات أكثر تنوعاً وأصعب تقنية كالشبابية وبعض ذوات الأوتار وغيرها. ويستطرد المؤلف في تسجيل التوجيهات المهمة من قبل المعلم للتلميذ، فيشير إلى أنه على المعلم البحث عن الآلات والأدوات الشعبية الموسيقية المعروفة في منطقته والمناسبة لاستخدامها في الدروس، وتصنيعها أو تعليم الأطفال طريقة صناعتها. وتربية الإبداع الفطري لدى الأطفال إما بصيغة العزف البحث أو بإنشاد الكلام المنظوم أو الغناء. كما أن المعلم مطالب بتطوير قدراته الشخصية في التوزيع للآلات الموسيقية التي يعلمها للأطفال بالطريقة الشفاهية. إذ أن على الأطفال العزف والغناء على السمع شفاهياً، كما يجب تخفيف شدة صوت الآلات الموسيقية المرافقة لكي لا تغطي على الغناء أو الإنشاد. ومن التوجيهات أيضاً وجوب جلوس الأطفال بشكل نصف دائرة بحيث تقع على يمين المعلم الآلات الثقيلة الصوت، وعلى يساره الحادة الصوت، وتقع آلات الإيقاع في الخلف. ثم يسجل المؤلف في جدول مفصل عدد الآلات التي يجب توافرها لاستيعاب 30 طفلاً من أطفال صفوف المدرسة الابتدائية، أي ما يعادل صف كامل تقريباً.

وينتقل يعقوب لاستعراض الآلات الموسيقية الشعبية والأدوات، فيبدأ بآلات النفخ الهوائية، والتي جاءت على النحو التالي: 1- المصفرة - 2 ذات الريشة، ومنها: المزمارة - زمارة بالون، 3- النفيرية، ومنها: إطار الدراجة - القوقعة الحلزونية. ثم الهوائية المقيدة ومنها: الضرارة - صفارة الإنذار - ورق الحشائش. ثم الهوائية المطلقة، ومنها: ذات الخور - الخدروف - الدوامة - النفاخة؛ أما الآلات ذوات الأوتار فمنها: النقرية، ومنها آلات: القانون - السنطور - العود - الجربة (القوسية) التي تصوت أوتارها بالجر عليها بالقوس، ومنها: البرباب البدوي. أما الآلات ذوات الجلد أو آلات الإيقاع فمنها: المفردة الجلد، ومنها آلات: الرق - الدف - البندير - المزهر - المربع - الطبلية - النقارة. ثم الآلات مزدوجة الجلد ومنها: النوبة (الطبل الكبير) - الدنقة (أصغر





من عشرين عامًا حتى الآن، فصدر له كتب: دفاعًا عن الحكاية الشعبية -- 2002 موسوعة الحكاية الشعبية - 2005 الحكاية الشعبية في دكالة - 2009 سلسلة حكايات من التراث الشعبي المغربي لأطفال المرحلة العمرية 9 سنوات - 2007 - سلسلة حكايات من التراث الشعبي المغربي لأطفال المرحلة العمرية 6 سنوات - 2013 سلسلة قصص الأطفال أجيال ابتداء من 4 سنوات - 2013 الحكاية الشعبية المغربية: بنيات السرد والتمثيل - 2014 دراسة في خرايف الإمارات - 2014 التمثيل في الحكاية الشعبية 2014، وأخيرًا الكتاب الذي بين أيدينا "أضواء على الحكاية الشعبية".

ويشير المؤلف في كتابه إلى إشكالية محورية تفيد بأن الانتشار السري للحكاية الشعبية المغربية يتقلص باستمرار، فالساكنة لم تعد تقبل على هذا النمط من السرد كما كانت في الماضي بحكم تغيرات الحياة وسرعتها، وبحكم النظرة السلبية التي ما فتئت تنمو تجاه مختلف أشكال السرد التقليدية. فالتلقي لم يعد يطلب الاستماع إلى هذه الحكايات التي كانت تؤنس ليايلنا وتقوي روابطنا الاجتماعية والأسرية وتغني مخيلتنا، والراوي ما زال يخترن في ذاكرته المتعبة هذه الحكايات كالجمهر تحت الرماد الذي يخنقه، وقد يأتي عليه بفعل الزمن والإهمال. كما أشار إلى ضرورة إعادة النظر في تصنيف الحكاية

شعر ذيل الخيل، طولها 10 سم تلتف برخاوة حول أخدود في طرف مقبض من الخشب. ويمسك الطفل بالمقبض، وبعد أن يبلل بلعابه، موقع احتكاك الشعر بالمقبض الخشبي، يلوح بالوغواغة بحكة دائرية، لجعل البودقة تدور حول المقبض، ما يؤدي إلى احتكاك الشعر بالخشب وإحداث ذبذبات تنتقل، عبر خصلة الشعر، إلى الغشاء الجلدي الذي يكبر صوته، فيسمعه الطفل بشكل "وغوغة" مختلفة الأجراس والمقادير. ويوجد أحجام مختلفة من الوغواغات، يمكن إحداث مؤثرات صوتية تعبيرية مناسبة لمشاهد كثيرة مختلفة، ويمكن صياغتها بالاستعاضة عن البودقة بالعب والأكواب البلاستيك. (المأصول) صفارة طينية، معروفة في منطقة الفرات الأوسط، مثلثة الشكل ومجوفة من الداخل، يوجد في زواياها ثلاثة ثقوب، الأول للنفخ والآخران يسدّهما الطفل ويفتحهما بأصابعه لإخراج نغمات مختلفة. وفي أحد وجهيه ثقب مثلث الشكل يتحطم تيار الهواء المزفور على حافته الحادة، فيؤدي إلى تذبذب الهواء داخل الآلة وإخراجه صوتًا صفييرًا، وباختلاف حجم اللعبة تختلف النغمات التي تخرجها. وينتهي المؤلف كتابه بعرض لأنواع المضارب المستخدمة في النقر على الإيقاع، ومنها البسيطة والمركبة. ثم قدم سجالاً مفصلاً بالرموز البيانية للألات الموسيقية الشعبية، واقتراحات للأحاديث الصفية والتقارير.

### الحكاية الشعبية المغربية

صدر عام 2016 عن معهد الشارقة للتراث كتاب "أضواء على الحكاية الشعبية" للباحث المغربي محمد فخر الدين القاسمي، ويقع الكتاب في 172 صفحة من القطع المتوسط، ومؤلف الكتاب مهتم ببحث الأدب الشعبي عامة والحكاية الشعبية المغربية بصفة خاصة، حيث قدم العديد من الدراسات حول الحكاية الشعبية وتوثيقها ميدانيًا، فضلاً عن إعادة تقديمها للأطفال منذ ما يقرب



تكلم به غيرهم.. ويحمل مجتمع الحكاية الشعبية كلام غيره ويضمن استمراريته، ويقوم بالاستشهاد به لأنه يمثل الحقيقة المطلقة، لذلك يستحضره في كل محطات حياته كلما اعترضته مشكلة، أو عرض له مجلس أنس، أو أراد تربية أبنائه أو أبناء غيره.

ثم يتعرض الباحث للحكاية الشعبية والتنشئة الاجتماعية، متسائلاً: ما القيم التي تنقلها الحكاية للنشئة؟ وكيف تفهم الحكاية محيطها وتؤول العلاقات الاجتماعية؟ وكيف تتصور وضعية الطفل والراشد معاً، ملخصاً مجموعة القيم التي تتضمنها الحكاية الشعبية المغربية، في مقدمتها: ضرورة استعمال الحيلة لتأمين المنافع ومواجهة الأخطار، وعدم احتقار الإنسان لمن هو أضعف منه. ثم يبحث في السيولة السردية للحكاية الشعبية، ليجد أن طبيعة الحكايات المتداولة من خلال عينة المتلقين، يمكن الكشف عنها من خلال عرض لأحة للنصوص الحكائية الشعبية المغربية المتداولة في الوطن، منقسمة إلى أربع مجموعات هي: حكايات دينية وتاريخية وأسطورية - حكايات أو جزء من حكايات مرتبطة بالاعتقاد الجمعي - حكايات الحيوان - حكايات أخرى.. شملت جميعها سبع وسبعين حكاية، مؤكداً على أنه ليس هناك حدود فاصلة نهائية بين هذه الحكايات، لأن التداخل بين هذه الحكايات واقع لا يمكن إنكاره. فالحيوان حاضر في مختلف المجموعات الحكائية، كما أن المعتقد الجمعي يصاحب مختلف أنواع الحكايات حتى الغارقة في الخيال، لأن الاعتقاد الجمعي لا يميز بين الواقع والخيال. وينتهي هذا الجزء من الكتاب ببحث الحكاية الشعبية والثقافة الشعبية، مشيراً إلى أن الحكاية الشعبية جزء من الثقافة الشعبية السائدة في المجتمع، وبالتالي فإن كل مقارنة لنصوص الحكاية الشعبية ينبغي أن تأخذ مكونات ومبادئ الثقافة الشعبية.

وينتقل القاسمي لمبحث "الحكاية الشعبية والأسطورة" ليتفق مع فلاديمير بروب على أنه من الصعب الفصل بين الحكاية والأسطورة، فنحن لا

الشعبية إلى: حكاية عجيبة، وواقعية، ومرحة، وحكاية حيوان؛ لامتزاج أجناس الحكاية الشعبية وتداخل عناصرها ومكوناتها، لأن مصدرها واحد وهو الشعب، وهو يعبر عن آلامه وآماله وأحلامه وأعياده، وهذا بالضبط ما أشار إليه "فون دير لاين" غير مرة في كتابه "الحكاية الخرافية" بقوله: "ترتبط الحكاية الهزلية بالحكاية الخرافية ارتباطاً وثيقاً... وقد سبق أن رأينا كيف أن حكاية البطولة ترتبط ارتباطاً بالحكاية الخرافية... ولا بد من أن نفترض أن الحدود بين الحكاية الخرافية وأسطورة الآلهة ليست دائماً مؤكدة".

وارتبط منهج جمع وتوثيق مادة الحكاية الشعبية بالكتاب إلى اقتناع المؤلف بأن متن الحكايات قد حافظ على طابعها الشفهي، إذ أن الكتابة أو الترجمة أوحى النقل إذا كان محرراً يؤثر في طبيعة النص، وقد قام بعمل استبيان شمل مجموعة من مناطق: مراكش - قلعة السراغنة - ميدلت - وارزازات - الرباط - بني ملال - سلا - آسفي - دمنات - الدار البيضاء - فاس - المحمدية - الرشيدية - القنيطرة - الخميسات، وهذه العينة تعطي صورة صادقة عن واقع الحكاية الشعبية المغربية وعن أشهر الحكايات التي ظلت الذاكرة الشعبية المغربية محتفظة بها. ويناقد القاسمي في كتابه موضوع "مجتمع الحكاية الشعبية" مشيراً إلى أن المقصود هنا هو الإطار العام الذي أنتج الحكاية الشعبية بحسبان أن له شروطه التاريخية ومواصفاته الخاصة، وهو مجتمع أصبح الآن في عداد الماضي بحكم التغيرات الاجتماعية الأخيرة. وأشار إلى أن الحكاية هي الحلم الجماعي الذي يهرب فيه الجميع من ذواتهم ويحققون خلاله رغباتهم الدفينة.. عالم مفتوح لكل أنشطة التخيل: تختلط فيه السخرية والمرح بعنف الرغبات الطفولية، وتطلق فيه حكمة السنين منظومة أحوال البشر من جديد.. فهذه الحكايات المغاربية تعبر أحسن من الدراسات الوثائقية عن بعض من روح المغرب، بعض الأشياء الأقرب إلى كل رجال الأرض.. فالأشخاص في مجتمع الحكاية الشعبية سجل لما

أما المبحث الأخير في هذا الكتاب فكان محاولة من المؤلف للمساهمة في تجنيس الحكاية الشعبية، مشيرًا إلى الحكاية الشعبية ونظرية الأجناس السردية الشعبية، وتبادل الحكاية الشعبية، وأخيرًا يقدم الباحث - على عكس التيار المتبع - في نهاية الكتاب تعريفًا للحكاية الشعبية، وكأنه يؤكد على أن المفهوم الذي توصل له هو نتاج ما قدمه بالكتاب منذ البداية.. فالحكاية الشعبية المغربية شكل بسيط مرتبط باللغة العامية واشتغالها عن طريق السرود الشعبية كإبداع تلقائي يتخذ منابعه من الأعماق الغامضة للروح الشعبية، حيث تُنسى أسماء المبدعين وتُفقد.. لأنهم مجرد حلقة وصل بين المنتج والمتلقي اللذين لا يمكن الفصل بينهما بحال من الأحوال: "فالحكاية الشعبية هي إبداع مجهول لأنه نابع في نفس الوقت من الذاكرة الشعبية والإبداع الفردي الخاص بالراوي العبقري الذي يعد فنًا كاملاً يحن المحكي من دون أن يخلخل الخطاطة السردية". إن الحكاية كائن لغوي معقد يتكون من كلمات وجمل وملفوظات، فكل حكاية هي نسيج من الكلمات والسكتات والنظرات والميمات والحركات. والحكاية وسيلة أساسية لمساعدة الذاكرة "فالحكاية لها بنية ثابتة، تنتقل من جيل إلى جيل، بشكل قبلي.. حيث يمكن أن يتدخل المتلقي ليصحح السرد أو ينبه الراوي إلى خطئه". الحكاية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالشعب الذي أنتجها، فهي مرتبطة بالمرحلة الشفاهية التي عاشها هذا الشعب، وهي تقوم بطريقة غير مباشرة بوصف حياته وأحلامه وآماله ومتخيله.. ويمكن أن نختزل "ثوابت الحكاية" في خمسة محاور هي: كونها محكيًا - كون أحداثها تدور في الماضي - انغلاقها - غياب العمق ودواخل الشخصيات - محافظتها على قدراتها الشفاهية.

نستطيع تحديد طبيعة العلاقات التي تجمع بينهما، والشئ الذي ينبغي عمله هو حساب الأسطورة أصلًا من الأصول الممكنة للحكاية. ويقدم عدة نماذج من الحكايات الشعبية العربية والمغربية للتدليل على هذا المدخل. فالعفريت الذي يسكن في الغابة يحرس كنوزًا كثيرة لا تنفذ، لكنه لا يعطيها من دون مقابل، لذلك فهو يطالب الحطاب بأن يزوجه بأصغر بناته مقابل صناديق من الذهب. ويتخذ هذا الكنز شكل مهر، وهذا الزواج يحيلنا إلى اعتقاد آخر ياهل المتخيل الشعبي، وهو إمكان زواج الجن بالأنس. وعلى هذا النحو فإننا نلاحظ أن الحكاية الشعبية قد حافظت على بعض مظاهر الأسطورة، لكن البطل فيها فقد اسمه وهويته. وفي مبحث "الحكاية الشعبية والحلم" يصدر المؤلف لنا سؤالًا يحاول الإجابة عليه: هل يمكن عدّ الحكاية الشعبية بما تحمل من عوالم متخيلة حلمًا جماعيًا؟ وما العلاقات المحتملة التي تجمع بين حكاياتنا الشعبية وأحلامنا الأكثر عمقًا؟.. إن الجواب عن هذه الأسئلة سيؤدي بنا إلى الحديث عن الحلم وعن لغته الرمزية، وخاصة عن وضعية الحلم في المجتمعات التقليدية عندما كان الإنسان يصدق بسرعة ما يراه في أحلامه، وكأنه يعيش الواقع من جديد. ويبحث المؤلف في هذا الإطار في ثلاثة موضوعات رئيسية هي: طبيعة الحلم - الحكاية الشعبية والاستيهام - الحكاية الشعبية المغربية بين الحلم والاستيهام، من خلال محاور: الرجوع إلى بطن الأم - استيهام تحطيم الجسد - استيهام الفطام - استيهام الولادة - استيهام المشهد البدائي. ويستخلص من خلال تحليله لعلاقة الحكايات الشعبية بالحلم والاستيهامات أن الحكاية الشعبية المغربية هي أقرب إلى أن تكون حلم الإنسان المغربي من أن تكون سرًا لمجموعة من الوقائع التي شهدتها الناس وعاشوها في الواقع التاريخي. إنها مرتبطة بالحلم الجماعي لأنها المعبر عن أحلام الجماعة واستيهاماتها الذي اخترنتها الذاكرة الشعبية أجيالًا عديدة، وعبرت عنها رمزياً في مختلف إنتاجاتها الذهنية.